

СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№ 4 (86) 2019

Ежеквартальный музыковедческий журнал

Учредитель Литературное агентство «ПРЕСТ»

Свидетельство о регистрации № 017081 от 02.08.99 Выдано Государственным комитетом РФ по печати

Главный редактор **Ю. С. Бочаров**

Издается при участии НИЦ Методологии исторического музыкознания Московской консерватории

Редколлегия:

В. В. Березин, А. Г. Коробова, С. Н. Лебедев, А. А. Панов, Р. Л. Поспелова, Л. Д. Пылаева, Е. Д. Резников, М. А. Сапонов, И. П. Сусидко

⊠ 125009, Москва, ул. Б. Никитская, д. 13/6

Тел. редакции: (495) 469-12-05; (499) 966-59-89 e-mail: stmus@mail.ru http://www.stmus.ru

Подписано в печать 17.12.2019. Формат 60×84 1/8. Печ. л. -4,0. Уч.-изд. л. -4,5. Печать офсетная. Тираж 1000 экз.

Отпечатано на полиграфическом предприятии «ШАНС» 127412, Москва, ул. Ижорская, д. 13, стр. 2

© «Старинная музыка», 2019

Редакция журнала «Старинная музыка» поможет в издании книг, брошюр, научных статей

(495) 469-12-05, (499) 966-59-89

СОДЕРЖАНИЕ



Музыка э	эпохи В	озрожде	ения
----------	---------	---------	------

Портрет на фоне эпохи

 Ю. Бочаров (Москва). Немецкий музыкант в российской

 Лифляндии
 9

Вопросы исполнительства

Поэзия и музыка

Ю. Москва (Москва). Соотношение напева и поэтического слова в западной литургической монодии: проблема ритма..... 24

Все статьи, публикуемые в журнале «Старинная музыка», проходят обязательное научное рецензирование.

С правилами публикации научных статей можно ознакомиться на официальном сайте журнала по адресу: http://stmus.ru (страница «Информация для авторов»).

Мнения авторов статей не обязательно совпадают с позицией редколлегии.

На 1-й странице обложки— Портрет мадам Фавар работы Франсуа-Юбера Друэ (1757). Метрополитен-музей (Нью-Йорк)

Музыка эпохи Возрождения

Павел ЛУЦКЕР* (Москва)

«Нимфы лесов» Жоскена Депре и «Смерть, ты пронзила своим жалом» Йоханнеса Окегема: работа по модели или диалог

«Нимфы лесов» - сочинение Жоскена Депре, созданное им в 1497 году (или немного позже) как дань памяти композитору Йоханнесу Окегему, умершему 6 февраля того же года. Полное наименование, утвердившееся по традиции за этой пьесой, выглядит так: «Nymphes des bois — La Déploration de Johannes Ockeghem», и в нем прямо говорится о погребальном оплакивании (déploration) почившего мастера. То, что в данном случае можно определить сравнительно точное время создания конкретного опуса – большая удача, поскольку одна из самых острых проблем в изучении жоскеновского творчества состоит в том, что и об истории жизни композитора, и о возникновении его творений документированных сведений сохранилось очень мало.

В связи с «Нимфами лесов» можно привести еще несколько достаточно надежных фактов. Текст, положенный в основу этой композиции, написан на старофранцузском языке и принадлежит поэту и хронисту Жану Молине (1435–1507). Однако само стихотворение возникло не просто из личного побуждения автора, ему предшествовал определенный импульс. Немного ранее, в начале того же 1497 года младшим современником Молине Гийомом Кретэном (1461–1525) была написана довольно обширная (на 420 строк) поэма-ламентация на смерть Окегема, ближе к концу которой ее автор в риторической манере декларирует свое бессилие воспеть хвалу музыканту и призывает поэтов-современников, а также и древних (обращаясь, очевидно, к их душам) написать достойную эклогу в память о композиторе1. Стихотворение



Миниатюра из кодекса "Chants royaux sur la Conception couronnée du Puy de Rouen" (1519—1528), на которой предположительно изображен Окегем со своим хором (Нац. библиотека Франции, Париж)

Жана Молине, скорее всего, было поэтическим откликом на этот призыв.

Эклога «Нимфы лесов» довольно компактная: в ней всего 14 строк. Вот ее полный текст²:

^{*} Луцкер Павел Валерьевич — доктор искусствоведения, доцент Российской академии музыки имени Гнесиных, ведущий научный сотрудник сектора Классического искусства стран Запада Государственного института искусствознания.

¹ Подробный анализ поэмы см. в работе Тибо Радома [13].

² Перевод на русский язык выполнен автором настоящей статьи. При анализе за основу был принят тот вариант текста, который фигурирует в самой полной рукописной копии сочинения Жоскена Депре, сохранившейся в так называемом «Кодексе Медичи» [10]. Однако этот текст несколько отличается от других существующих версий (и, по-видимому, также от оригинала Ж. Молине). Причины изменений, а также лицо, выступившее их инициатором, неизвестны и могли бы стать предметом отельного филологического исследования. «Жоскеновский» вариант текста Ж. Молине (с некоторыми отличиями в правописании отдельных слов), а также расшифрованный в современной нотации нотный текст ламентации доступны на интернет-портале Choral Public Domain Library [11]. В настоящей статье поэтический текст сочинения Жоскена приведен в редакции, опубликованной в статье Ф. Ламбера [8, с. 2–3] и наиболее близкой варианту из «Кодекса Медичи».

Nimphes des bois, déesses des fontaines, chantres expres de toutes nations, changes vos vois tant cleres et haultaines en cris trenchans et lamentations car Atropos très terrible satrappe a vostre Ockeghem atrappé en sa trappe vray trésorier de musiqe et chief doeuvre doct élégant de corps et non point trappé grant dommaige est que la terre le coeuvre. Acoustres vous dhabis de doeuil, Josquin, Pierson, Brumel, Compère et ploures grosses larmes doeil perdu aves vostre bon père.

Requiescat in pace. Amen.

Нимфы лесов, богини источников, Самые опытные певцы всех наций, Обратите свои голоса, ясные и высокие, В пронзительные, жалобные крики. Атропа, как безжалостный сатрап, Взяла в свои силки нашего Окегема, Истинный перл музыки, ее высшее творение, Искусного, фигурой статного,

никак не коротышку. Великая утрата в том, что земля его покроет.

Так облачитесь в траур, вы — Жоскен, Пьершон, Брюмель, Компер, И пролейте обильные слезы — Вы лишились вашего доброго отца.

Покойся с миром. Атеп.

Как видно, содержание эклоги составляет призыв оплакать кончину знаменитого мастера, попутно сопровождаемый некоторыми оценками. Среди тех, к кому обращен этот призыв, упомянуты «нимфы лесов» и «богини источников», то есть антикизированные существа из языческого Древнего мира. Далее идут «самые опытные певцы всех наций» — вполне земные и живые

современники автора, и, разумеется, при этом не столько именно «певцы» в узком смысле, сколько «музыканты» (таким уж было словоупотребление конца XV века). Наконец, во второй строфе названы конкретные персоны: Жоскен Депре, Пьершон (вероятнее всего, прозвище Пьера де ла Рю), Антуан Брюмель и Луазе Компер — известнейшие мастера франко-фламандцы из поколения конца XV — начала XVI века¹. Творческие достижения Окегема оцениваются в наивысших терминах — как «настоящее сокровище» (истинный перл) музыкального искусства, его «шедевр» (высшее творение).

Воздается должное и человеческому облику мастера — его элегантной стати. Во второй строфе возникает еще одна яркая оценка: мастера более молодого поколения (именно те, чьи имена перечислены) должны почтить коллегу-предшественника как своего «доброго отца». Все эти сравнения и оценки и сами по себе выглядят рельефными и впечатляющими, но их необычность становится особенно заметна в историко-культурном контексте.

Жанр коммеморативных ламентаций был в те времена довольно распространен в литературе и музыке. Касался он, правда, главным образом больших исторических деятелей, владетельных персон и имел несколько официозный характер. Что касается посмертного прославления людей искусства и в особенности музыкантов, то подобная традиция, можно сказать, возникала в ту эпоху прямо на глазах. Едва ли не впервые специальное мемориальное сочинение написал не кто иной, как сам Йоханнес Окегем². Это случилось ок. 1460/61 года (т. е. приблизительно за 37 лет до ламентации Жоскена и Молине), и речь идет о балладе «Смерть, ты пронзила своим жалом» (Mort tu as navré de ton dart), написанной на кончину Жиля Беншуа, умершего 20 сентября 1460 года. Хотя это не установлено доподлинно, но Окегем, как считается, какое-то время обучался у Беншуа, так что его сочинение можно считать данью памяти учителю. Вот текст данной баллады³:

¹ Г. Кретэн, призывая в своей поэме современных музыкантов воздать долг памяти Окегема, упоминает А. Агриколу, Й. Гизелена, Й. Приориса и Г. ван Веербеке [см.: 4, с. 250]. Исследователь А. Атлас замечает также, что смерть Окегема наверняка должна была коснуться и таких его значительных последователей, как Я. Обрехт, Х. Изаак и Ж. Мутон, хотя их имена в этой связи поэты не упоминают [там же].

² В качестве первого коммеморативного сочинения, посвященного музыканту, обычно указывают на «Плач на смерть Машо» (Déploration sur la mort de Machaut, 1377) композитора Франсуа Андрие на стихи Эсташа Дешана [8, с. 2]. От этого первого образца и до появления баллады Окегема прошло более 80 лет, в течение которых подобные сочинения не появлялись. Лишь со времен Окегема их число стало расти, в силу чего именно его балладу принято рассматривать в качестве прямого истока всей последующей традиции.

³ Перевод на русский язык выполнен автором настоящей статьи. Поэтический текст баллады Окегема приведен в той версии, которая содержится на интернет-портале Choral Public Domain Library [3]. Там же имеется и нотный текст, расшифрованный в современной нотации.

Mort, tu as navré de ton dart le père de joieuseté En desployant ton estendart sur Binchois, patron de bonté. Son corps est plaint et lamenté Qui gist sous lame. Hélas plaise vous en pitié Prier pour l'âme!

Rétoricque, se Dieu me gard, son serviteur a regretté. Musique par piteux regard fait deul et noir a porté. Pleurez, hommes de feaulté, Faites reclame, Vueillez vostre université Prier pour l'âme!

En sa jeunesse fut soudart de honorable mondanité.
Puis a esleu la meilleure part, servant Dieu en humilité.
Tant lui soit en crestienté
Son nom est fame
Qui détient grant voulanté.
Prier pour l'âme!

(Latin)
Miserere pie Jhesu Domine,
dona ei requiem.
Quem in cruce redemisti precioso sanguine,
pie Jhesu Domine, dona ei requiem.

Смерть, ты пронзила своим жалом Отца радости, Развернув твой штандарт Над Беншуа — патроном добра. Над его телом скорбят и плачут, Оно здесь, под могильным камнем. Увы, взываем к жалости, Помолитесь о его душе!

Риторика, Господь мне свидетель, Оплакивает [в нем] своего слугу. Музыка, выражая сострадание, Скорбит и облачилась в траур. Плачьте, благоверные люди, Взывайте, Пусть вся ваша община, Помолится о его душе! В своей юности он был солдатом, И служил мирской чести. Затем избрал лучший путь, Служа Господу в смирении. Так пусть будет в христианском мире Его имя покрыто славой, Заслужив великого почитания. Помолитесь о его душе!

(Латынь)
Смилуйся, милосердный Господь Иисус,
Даруй ему покой,
Тому, кого ты на кресте искупил
Своей драгоценной кровью.
Даруй ему покой.

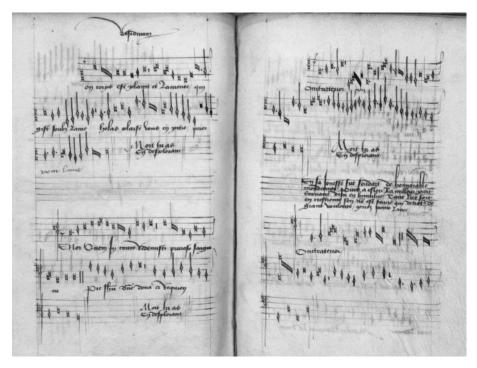
«Плач» Окегема на сегодняшний день принято считать первым в ряду произведений подобного назначения, утвердившихся в традиции, и, соответственно, образцом нового жанра¹. Мы не можем с полной уверенностью считать, что Жоскен знал эту пьесу Окегема, и все же такое предположение в высшей степени вероятно. Дело в том, что данное сочинение стало довольно известным, и, кстати, было включено в так называемый Дижонский кодекс шансон [5], создававшийся в начале 1470-х годов и явно предназначавшийся для какой-то знатной особы. Если допустить, что Жоскен знал déploration Окегема, между сочинениями упомянутых мастеров устанавливаются отношения преемственности, при которых замысел Жоскена так или иначе должен был учитывать опус предшественника.

Как известно, одним из основополагающих методов творчества, характерных для нескольких поколений мастеров строгого стиля, считается работа по модели. Наглядным ее проявлением был, в частности, расцвет той разновидности жанра мессы, которую принято называть «месса-пародия». По аналогии можно было бы ожидать, что Жоскен возьмет в качестве образца какой-либо из аспектов формы «Плача» Окегема и будет ему следовать, как это было принято тогда в практике пародирования². Однако, сравнивая обе пьесы, мы уже с самого начала наталкиваемся на трудности.

Прежде всего, заметим, что имя автора стихов окегемовской ламентации не сохранилось, и восстановить мотивы и пути ее появления не удается. Помимо этого, она более развернута, чем эклога Молине, складывается из трех идентичных по структуре строф, да и в своем условном «сюжете» имеет существенные отличия. В ее основе

¹ Л. Перкинс полагает, что именно Окегем «мог быть ответственным за утверждение этого жанра» [12, с. 631].

² Если же при этом возникли те или иные отклонения, они должны были иметь веские причины.



Страницы из Дижонского кодекса (Dijon Chansonnier, ок. 1470) с балладой Й. Окегема на смерть Ж. Беншуа (Муниципальная библиотека г. Дижон)

тоже лежит призыв (троекратно повторенный) помолиться за душу усопшего. Основное содержание стихотворения вращается вокруг описания сцены прощания с Беншуа. Это прощание, как и у Молине, тоже совмещает реальный и символический планы, но если там речь о «нимфах» и «богинях», о сонме певцов всех народов, то здесь возникают лишь аллегорические фигуры Риторики и Музыки. Музыка фигурирует и у Молине, но мыслится как искусство, т. е. как поприще человеческого труда, где подлинные шедевры создаются усердием и талантом. Напротив, в балладе-ламентации Окегема музыка выступает в первую очередь как составная часть Квадривиума (соответственно, Риторика – часть Тривиума), т. е. строгая наука с незыблемыми законами. И Беншуа, таким образом, видится лишь скромным служителем науки, а никак не «истинным перлом».

Еще одно характерное различие касается трактовки образа смерти. Если в тексте сочинения Окегема она предстает как могущественный и грозный средневековый образ, как незримо присутствующая в мире сила, наносящая страшный удар жизни, то в эклоге Молине ее упоминание связано с античной мойрой Атропой — той, что перерезает нить жизни, когда приходит отмеренное время.

Но гораздо большее различие проявляется в оценках. В ламентации о Беншуа их в прямом виде мало. О телесном облике этого человека

не упоминается вовсе, говорится лишь о душевном, когда его называют «отцом радости» или «патроном доброты». Оценка его музыкального дара выглядит, скорее, косвенной. В третьей строфе, когда речь заходит о жизненном пути Беншуа, вспоминается, что некогда он был солдатом и жил по честолюбивым мирским законам (точнее - служил тем, кто воплощал мирскую честь), но позже нашел лучший путь и стал смиренно служить своим искусством Господу.

Итак, как мы видим, менее чем за 40 лет, разделяющих эти два стихотворения, образ мира, отображенный в них, радикально изменился. В ламентации о Беншуа мы еще пребываем всецело в кругу средневековых тем и идей, а жизненный путь и свершения даже столь значительного и извест-

ного музыканта оцениваются как ряд скромных подвигов бренного существа в преддверии жизни вечной. Напротив, прощание с Окегемом подано уже с позиций гуманистических как его посмертный триумф: он довел до блеска все свои таланты, усовершенствовал искусство, которому посвятил жизнь, и передал свои достижения в наследство преемникам.

Переходя к рассмотрению музыки, мы сталкиваемся с рядом не менее трудноразрешимых вопросов. Для начала, как определить жанр обоих сочинений? То, что написал Окегем ок. 1461 года иногда обозначают балладой. И действительно, если рассматривать данную композицию прежде всего с формальной стороны взаимоотношения музыкальных и поэтических строф и применительно лишь к одной из вокальных партий, то так оно и есть. Но сочинение Окегема складывается из двух параллельно звучащих элементов: один как раз составляет указанная баллада на старофранцузском языке, а второй представляет собой трехголосный полифонический мотет на текст погребальной молитвы на латыни: «Miserere pie Jesu Domine, dona ei requiem».

Конечно, давно известно, что при своем возникновении мотет был политекстовым жанром, и в нем в разных голосах французский, часто весьма вольный, звучал наряду с церковной латынью. Но так привычно описывают бытование мотета в XIII—XIV веках, а для второй половины XV сто-

летия такая практика стала уже очень большой редкостью. У самого Окегема этот «плач» пока единственное известное «двуязычное» сочинение. Всего же в период с 1425 по 1460 год таких найдено лишь три (все написаны Дюфаи), и мало вероятно, чтобы Окегем их знал и на них ориентировался [9, с. 138—139]. В этой связи ламентацию Окегема принято считать вещью из ряда вон выходящей, а для обозначения ее жанра применяют, за неимением аутентичного термина, обозначение мотетшансон [6, с. 647].

В связи с новизной жанра в сочинении Окегема нельзя не упомянуть о мнении, высказанном Х. Микони при анализе этой пьесы. Исследовательница настаивает на ее особом, в чем-то революционном значении, поскольку сочинения, предназначенные для оплакивания и погребения, хотя и не были чем-то исключительным в XV столетии, создавались, как правило, в жанре латинских мотетов. Это была форма публичного и официального прощания с усопшим. Существовали, впрочем, и светские шансон (чаще всего, баллады) коммеморативного характера, которые поэты и музыканты адресовали знатным особам в знак сочувствия по поводу утраты ими близких людей. Но характер таких шансон, напротив, был целиком приватным. Ламентация Окегема, таким образом, едва ли не впервые совмещает момент ритуального оплакивания и приватность. «Можно даже утверждать, – пишет Х. Микони, – что мотет-шансон вроде созданного Окегемом представляет собой феминизацию горя, контрастирующую с формальной мужской общественной сферой, воплощенной в погребальном мотете или полифонической мессе на текст Requiem» [9, с. 139]. Правда, введенный здесь гендерный акцент, хотя и находится в русле современных научных тенденций и интересов на Западе, выглядит, на наш взгляд, не вполне убедительно. Соотношение официоза и приватности, общественного и домашнего едва ли необходимо и неизбежно подразумевает противопоставление мужского и женского. Но то, что ламентация Окегема создает для погребальных оплакиваний совершенно новое жанровое поле, бесспорно. И здесь придется внести некоторые коррективы в интерпретацию содержания этого опуса, его превалирующей средневековой окраски. Дело в том, что сочинение Окегема нарушает стройные рамки средневекового универсума, в нем ритуальное действие приобретает индивидуальное, личностное изменение, оно ограничивается группой близких, непосредственно причастных горю и эмоционально объединенных людей. Разумеется, в этом объединении еще чувствуется профессиональная, в чем-то ремесленноцеховая подоснова; она, к слову, заметна и в эклоге Молине. Но личностное участие и выделение музыканта, творца как главного объекта утраты уже обозначает явственное движение в сторону идей Ренессанса.

В сочинении Окегема жанровая биполярность мотета-шансон очень ясно слышна. Более того, еще и подчеркивается точным повторением музыки в трех куплетах на манер песенных жанров середины XV века, написанных в так называемых «твердых формах». Но эта биполярность слышна не только на большом протяжении, т. е. в композиции целого, но и в симультанности, в организации фактуры, также весьма непривычной для Окегема. Этот мастер, конечно, известен многообразием своих подходов в трактовке многоголосия и способностью задавать загадки историкам [2, с. 110]. Ю. К. Евдокимова отмечала: «Строгое имитационное письмо (как новое стилевое явление) встречается у Окегема в сочинениях предположительно довольно ранних <...> тогда как в поздних сохраняется полимелодическое письмо» [1, с. 136]. И все же «Смерть, ты пронзила своим жалом» имеет больше различий со всеми известными типами окегемовского стиля, нежели сходств. Наиболее характерные ее особенности приведены в упомянутой статье Х. Микони [9, с. 140]. Все их суммарно можно обозначить как черты «стилизации прошлого». Во-первых, это опора на жанр баллады, который к 1460-м годам уже совсем вышел из моды¹, хотя как раз при Беншуа был еще в цветущей фазе. Во-вторых, тоже старомодное, «quasi-изоритмическое» расслоение фактуры. В-третьих – отчетливые следы практики фобурдона (особенно во второй секции формы, где содержится призыв к оплакиванию и молитве)². Наконец, стилистика мелодии в балладе, оказывается столь старомодной и уже не характерной для музыки Окегема, что невольно задаешься вопросом, не воспользовался ли он какой-то еще неизвестной нам песней Беншуа³.

При этом очевидны и совершенно индивидуальные, окегемовские приемы. К примеру, особый,

¹ Х. Микони в данном случае применяет эпитет moribund (то есть «отмирающий»).

 $^{^{2}}$ Пик моды на фобурдон, пришедшийся на 1430—1450-е годы, также был уже в прошлом.

³ Ш. Галлагер указывает, что всего у Окегема насчитывается пять шансон, написанных в привычном для Беншуа перфектном метре. Но отчетливые следы влияния Беншуа заметны всего в трех из них, в том числе и в балладеоплакивании на смерть Беншуа. В рондо Окегема La despourveue обнаружены фрагменты прямого цитирования из рондо Беншуа Pour prison [7, с. 40–44].



Нотный пример 1. Начальный фрагмент баллады Й. Окегема «Смерть, ты пронзила своим жалом»

ни ранее, ни позднее не применявшийся эффект оттягивания французской секции, когда поначалу звучит только мотетно изложенный латинский текст, и только спустя некоторое время в верхнем голосе (Superius) вступает песня, внося при этом резкий стилистический контраст (номный пример 1). Столь же необычно использование традиционного старинного напева «Pie Jesu Domine» в качестве cantus firmus не для целого сочинения (или хотя бы куплета), как было принято, а лишь в его краткой завершающей фразе.

Непосредственное сопоставление ламентаций Окегема и Жоскена позволяет сразу же почувствовать явное стилевое различие в характере звучания - настолько резкое, что мысль о преемственности даже не приходит в голову. Однако следует признать, что «плач» Жоскена написан все в том же жанре франко-латинского мотета-шансон. Правда, французский поэтический текст изложен уже не в «твердой», а в достаточно свободной поэтической форме (что, кстати, уже не было редкостью и во времена Окегема) и распевается не в одном, а в четырех голосах пятиголосной фактуры. Латинский же текст (молитва Requiem aeternam из заупокойной мессы) проводится только в теноре (с начала и на протяжении почти всей композиции, с небольшим перерывом) – на манер cantus firmus.

Эффектный стилистический контраст мотета и шансон в одновременности, ярко примененный Окегемом, Жоскен, как кажется, оставляет без внимания. Общий склад (наряду с применением традиционного латинского напева) внешне, таким образом, более напоминают церковный мотет, нежели светскую песню. Впрочем, ламентация Жоскена делится глубоким кадансом на два

неравных раздела, и все сказанное относится прежде всего к первому из них. Он более обширный и звучит несколько архаично, по-окегемовски; в нем почти не различаются связные имитации характерный признак полифонии жоскеновского поколения [4, с. 250]. Однородное пятиголосное изложение течет без уплотнений и разрежений, одинаковый текст в разных голосах ритмически и звуковысотно варьируется так, что мотивное сходство лишь изредка угадывается, контрапунктическая комплементарность нигде не прерывается фразами синхронного аккордового склада. Подобно тому, как Окегем стилизовал в своей ламентации манеру Беншуа, Жоскен также отдает своеобразную дань памяти – теперь уже самому Окегему. Он даже специально подчеркнул это в графике, закрасив все контурные, белые ноты в черный цвет. Это и знак траура, и в воспоминание о черной мензуральной нотации, еще имевшей хождение в дни молодости Окегема. Именно в таком виде ламентация Жоскена дошла до нас в одном из важнейших источников - рукописном кодексе, подготовленном при папе Льве Х Медичи и преподнесенном им в качестве свадебного подарка своему племяннику Лоренцо II ди Пьеро де Медичи, герцогу Урбинскому [10].

А во втором разделе ламентации Жоскена возникает совершенно другой звуковой мир. Во-первых, этот раздел написан уже не в стилизованной под окегемовскую, а в собственной жоскеновской манере. Во-вторых, стилистика мотета тут очевидно уступает место шансон. Х. Микони также отмечает этот яркий стилистический контраст, усматривая в этом сознательный прием: она определяет композицию Жоскена как reverse ballade («обращенная баллада») [9, с. 140]. В тексте содержится



Партия супериуса (верхнего голоса) ламентации Жоскена Депре «Нимфы лесов» из Кодекса Медичи (ок. 1510—1518) (Библиотека Лауренциана, Флоренция)

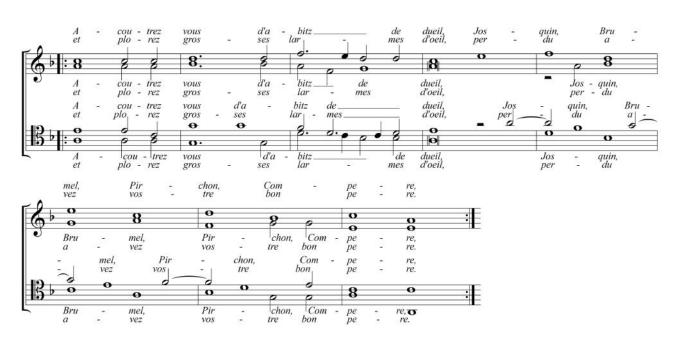
призыв к четырем композиторам, символическим «детям» Окегема, надеть траурные одежды. Раздел начинается строгой моноритмической фразойпризывом, после чего следует перечисление имен — по контрасту, в виде изысканной, чисто жоскеновской по простому изяществу имитационной формы. Песенность откровенно слышна, когда Жоскен вновь повторяет музыку, но с другим текстом, после чего следует завершающая фраза. Весь раздел, таким образом, складывается в музыкаль-

но-поэтическую строфу – ААВ, прямо напоминающую балладу.

Но фирменный жоскеновский знак, это, конечно, имитационный фрагмент, подчеркнуто изящно выполненный (нотный пример 2). Собственно имитационные фразы здесь краткие, мотивы всего в две ноты на два слога имен: «Жос-кен, Брю-мель» и т. д. И в этих узких Жоскен демонстрирует тонкую изобретательность: перед нами компактная двойная каноническая секвенция, своей математически-кристалличной ясностью оттеняющая сдержанный хоровой речитатив призыва. Нетрудно обнаружить, присмотревшись, что фраза второй пары голосов представляет собой еще и ракоход-инверсию первой. После повтора этого фрагмента с новой подтекстовкой следует последняя строфа-

завершение на заключительной реплике молитвы «покойся с миром, аминь» — развернутый каданс, далекий, впрочем, от каких-либо стандартных формул и написанный Жоскеном в виде серии горестных нисходящих терцовых ходов на фоне глубокого квинтового плагального оборота в басу.

Таким образом, можно констатировать, что Жоскен воспроизвел в своей ламентации идею стилистического контраста, почерпнув ее у Окегема, но сделал это совсем иначе, чем предше-



Нотный пример 2. Фрагмент второй части ламентации Жоскена Депре «Нимфы лесов»

ственник. У Окегема она вырастала как дань памяти учителю, только в форме не официозной, а более открытой проявлению чувства. У Жоскена за контрастной переменой стилистики вырастает мысль о постоянном развитии искусства и смене эпох. Благодарная память ученика учителю, как ясно чувствуется в балладе Окегема на смерть Беншуа, еще напоминает ремесленно-цеховую преемственность. Но под конец XV столетия эти узкие рамки оказались уже радикально раздвинуты. Востребованные в придворных и церковных капеллах во многих странах Европы франко-фламандские мастера, по сути, сотворили живую сеть транснационального музыкального сообщества.

Они покинули пределы замкнутых локальных школ и создали основу для большой общеевропейской традиции. Осознание того, что развитие этой традиции осуществляется не единичной передачей опыта отдельными мастерами, но целыми группами, согласованно осваивающими достижения предшественников и ищущими пути движения вперед, — мысль глубоко Ренессансная. Как, собственно, и понимание того, что искусство в целом и музыка в частности живут по своим, автономным законам. Все это, отчетливо заявленное в стихотворении Молине, получило в сочинении Жоскена убедительное художественное воплощение.

Литература

- 1. *Евдокимова Ю. К.* Музыка эпохи Возрождения: XV век. М.: Музыка, 1989. 414 с. (История полифонии. Вып. 2a).
- 2. Лопатин М. Три лика Окегема (Историографическое эссе) // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 1. С. 110–121.
- 3. [Anonim]. Mort, tu as navré de ton dart [Электронный ресурс] // Choral Public Domain Library. URL: http://www1.cpdl.org/wiki/index.php/Mort_tu_as_navré_de_ton_dart_(Johannes_Ockeghem) (дата обращения: 19.10.2019).
- 4. *Atlas, Allan W*. Renaissance music: music in Western Europe, 1400–1600. New York; London: W. W. Norton & Comp., 1998. 729 p.
- 5. Dijon, Bibliothèque Municipale, Ms. 517 (Dijon Chansonnier): Contents, scribes, and fascicle structure [Электронный ресурс] // Copenhagen chansonnier and the "Loire Valley" chansonniers edited and commented by Peter Woetmann Christoffersen. URL: http://chansonniers.pwch.dk/LISTS/DijDesCont.html (дата обращения: 19.10.2019).
- 6. *Fallows D*. Motet-chanson // The New Grove Dictionary of Music and Musicians in 20 Volumes. London: Macmillan, 1980. Vol. 12. P. 647.
- 7. *Gallagher S.* After Burgundy: Rethinking Binchoi's years in Soignies // Binchoi's Studies / ed. by A. Kirkman & D. Slavin. Oxford: Oxford Univ. Press, 2000. P. 27–48.
- 8. *Lambert F.* Josquin des Prés (ca 1440–1527) Déploration sur la mort d'Ocheghem "Nymphes des bois" // Bulletin de la Société liégeoise de Musicologie. No. 81 (avril 1993). P. 1–10.
- 9. *Mecony H.* Ockeghem and motet-chanson in fifteenth-century France // Secular Renaissance music / ed. by Sean Gallagher. Farnham: Ashgate, 2013. P. 137–158.
- 10. Medici Codex 1518: Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana, MS Aquisti e doni 666, fol. 125v-127r. Издан в виде факсимиле: The Medici Codex of 1518: A Choirbook of Motets in 3 Volumes / ed. by E. Lowinsky. Chicago & London: Chicago Univ. Press, 1968.
- 11. *Molinet, Jehan*. Nymphes des bois La Déploration de Johannes Ockeghem [Электронный ресурс] // Choral Public Domain Library. URL: http://www1.cpdl.org/wiki/index.php/Nymphes_des_bois_(Josquin_des_ Prez) (дата обращения: 19.10.2019).
- 12. *Perckins L*. Motet II // The New Grove Dictionary of Music and Musicians in 20 Volumes. London: Macmillan, 1980. Vol. 12. P. 631.
- 13. *Radomme Th.* Guillaume Crétin et la Déploration sur le trépas de Jean Ockeghem: les choeurs, les coeurs et la poésie // Medievales: Langues, Textes, Historie. No. 66 (printemps 2014). Presses universitaires de Vincennes, 2014. P. 121–139.

Портрет на фоне эпохи

Юрий БОЧАРОВ* (Москва)

Немецкий музыкант в российской Лифляндии

Весной нынешнего года в Московской консерватории состоялась весьма интересная научная конференция «Музыкант и его отечество: от античности до наших дней», участники которой в своих докладах затрагивали самые разные аспекты отношения творческих личностей к своему *отечеству*.

Не секрет, что служба на его благо ныне часто воспринимается как индикатор лояльности к государству, в котором человеку довелось родиться. Однако в XVIII столетии, которое нередко называют веком Просвещения, все обстояло иначе. Довольно распространенной была, к примеру, практика поступления на военную службу иностранных офицеров, которые зачастую храбро сражались под знаменами нового сюзерена, но по окончании своего контракта были вправе вернуться на родину. Достаточно вспомнить, известного персонажа той эпохи, уроженца Брауншвейг-Люнебургского курфюршества Карла Фридриха Иеронима, фрайхерра фон Мюнхгаузена, ставшего прототипом знаменитого барона Мюнхгаузена из рассказов Рудольфа Эриха Распе. «Тот самый» Мюнхгаузен, как известно, еще совсем молодым поступил на русскую военную службу, однако со временем возвратился в родные края, вроде как остававшиеся его отечеством, что, впрочем, не мешало ему до конца жизни гордо именовать себя ротмистром русской службы.

Что уж говорить про музыкантов. Немало их на протяжении XVIII века приезжало в Россию из разных европейских стран. Многие по окончании службы вернулись на родину, кто-то, напротив, решил остаться в России, связав с ней свою судьбу.

Если же обратить внимание на немецкие земли, то тут вообще понятие «отечество» часто оказывалось размытым, ибо после Вестфальского мира 1648 года территория «Священной Римской империи германской нации» состояла из более чем 300 государств самого разного размера. Их границы зачастую менялись, так что можно было, родившись в одной стране, через какое-то время оказаться в другой, никуда при этом не переезжая. К тому же пресловутая феодальная раздробленность не особо мешала

свободе передвижения, так что у профессионально обученных немецких музыкантов было немало возможностей устроиться на службу при том или ином княжеском дворе, в имперском или вольном городе. Можно было и вовсе уехать в Данию, Швецию или Голландию (особенно если при этом удавалось сохранить языковую среду и вероисповедание). А порой и вовсе оказаться на краю Европы...

Примеров тому история знает немало. И один из них связан с судьбой немецкого композитора XVIII века, которому довелось не просто пожить на территории разных германоязычных государств, но, что наиболее интересно, провести большую часть своей жизни в пределах Российской империи.

Правда, его имя — Иоганн Готфрид Мютель (Johann Gottfried Müthel) — еще не так давно мало кому из отечественных любителей музыки было известно: во всяком случае, ни в отечественной «Музыкальной энциклопедии», ни в «Музыкальном энциклопедическом словаре», опубликованном на излете советской эпохи, оно не встречается. Что немного странно, учитывая, что речь идет не просто о талантливом композиторе, но и о человеке, принадлежавшем к довольно ограниченному кругу учеников великого Иоганна Себастьяна Баха.

В 2002 году автор этих строк опубликовал в «Старинной музыке» небольшую статью о И. Г. Мютеле преимущественно информационного характера объемом всего в две журнальные страницы [1], которая тем не менее до сих пор остается наиболее развернутой публикацией об этом музыканте на русском языке, превышая в три раза соответствующую заметку из русской «Википедии» [3], и в полтора раза – тот материал, что ныне приведен в «Википедии» немецкой [10]. Но с 2002 года массив информации о музыке и музыкантах XVIII столетия заметно увеличился, что, в частности, имело прямое отношение и к фигуре И. Г. Мютеля. И эта новая информация, пожалуй, заслуживает того, чтобы, во-первых, ознакомить с ней читателей «Старинной музыки», а во-вторых, стать объектом критического осмысления.

^{*} Бочаров Юрий Семенович — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Прежде всего следует отметить, что в интернете появился портрет, на котором якобы изображен И. Г. Мютель в молодые годы (ил. 1). «Википедия», разместившая данный портрет на своем портале, не указывает имя его автора. Более того, сообщает, что это «фотография утерянной картины из семейного собрания» (Fotografie eines verschollenen Gemäldes aus Familienbesitz). Korда оригинал был утрачен при этом не уточняется. Ясно только, что в к 2008 году, когда фотографию закачали в интернет, его уже считали таковым. Хотя еще полвека тому назад он определенно существовал и представлял собой сравнительно небольшой живописный холст формата 50 х 60 см, который хранился у сестер Ливии Мютель и Адельхайд Буш (урожденной Мютель) из Гамбурга, бывших, повидимому, последними представителями этого семейства. По крайней мере, о существовании этого холста сообщал Эрвин Кеммлер в своей опубликованной в 1970 году в Марбурге книге «Иоганн Георг Мютель (1728–1788) и северонемецкая музыкальная жизнь его времени» [11], которая, кстати, по сей день остается наиболее крупным исследованием жизни и творчества композитора, хотя, следует признать, далеко не исчерпывающим и не во всех отношениях отвечающим современному уровню исторического музыкознания. Но нас в данном случае интересуют не столько достоинства и недостатки книги уважаемого немецкого автора, сколько приведенная им информация о том, что изображение на том самом портрете именно Иоганна Готфрида Мютеля подтверждается лишь семейным преданием (laut mündlicher Familientradition) [там же, с. iii]. Между тем сама стилистика данной живописной работы, на которой запечатлен явно романтизированный облик красивого молодого человека, не слишком сочетается со стилем немецкой портретной живописи конца 1740 — начала 1750-х годов (а ведь именно к этому времени по логике должно относиться изображение рожденного в 1728 году Иоганна Готфрида Мютеля). Так что, скорее всего, портрет этот более поздний. И, таким образом, вероятность того, что на нем запечатлен именно герой нашего повествования, не очень велика.

И это, кстати, неудивительно, учитывая, что существующие на сегодня представления о жизни Мютеля как минимум неоднозначны. Да и вообще биографической информации о нем сохранилось не слишком много.

Известно, что родился он в старинном немецком городке Мёльне, который ныне относится к земле



Ил. 1. Предполагаемый портрет Иоганна Готфрида Мютеля в молодости

Шлезвиг-Гольштейн, к району, именуемому по старой традиции герцогством Лауэнбург. И действительно в стародавние времена существовало герцогство Саксен-Лауэнбургское, которое в начале XVIII века было присоединено к Ганноверским владениям. А учитывая, что на момент рождения нашего героя в 1728 году Ганноверский курфюрст (он же герцог Брауншвейг-Люнебургский) был одновременно и английским королем Георгом II, Мютель при желании вполне мог претендовать и на британское подданство.

Город Мёльн, расположенный примерно в 50 км восточнее Гамбурга, исторически, однако, был связан, скорее, с другими немецкими городами, известными российским любителям музыки по биографиям И. С. Баха и Д. Букстехуде, а именно Люнебургом и Любеком. Именно через Мёльн шла дорога из Люнебурга в Любек, и по ней, в частности, еще в Средние века везли добываемую в Люнебурге соль (товар по тем временам стратегический), откуда она распространялась по всему Балтийскому побережью. Ныне же город Мёльн знаменит прежде всего как место захоронения Тиля Уленшпигеля, героя средневековых немецких шванков.

Именно в этом старинном немецком городке Иоганн Готфрид Мютель получил свое первоначальное музыкально образование, которое дал ему отец — Кристиан Каспар Мютель (1696—1764), органист местной церкви св. Николая¹. В возрасте 9 лет своего талантливого сына Кристиан Каспар отправил в Любек на обучение у тамошнего органиста Иоганна Пауля Кунцена (1696—1757), в прошлом ученика Иоганна Кунау, который с 1733 года

¹ До сих пор в этой церкви сохранился старинный орган, появившийся еще в XVI веке, но в середине XVIII столетия перестроенный.

служил в любекской церкви св. Марии. Впрочем, Кунцен был не просто органистом, но и довольно известным композитором, некогда работавшим в том числе в Гамбургской опере. Среди его знакомых были И. Маттезон и Г. Ф. Гендель. В Любеке же он продолжил знаменитую традицию устраивания Abendmusik, которая шла от Ф. Тундера через Д. Букстехуде и его зятя И. К. Шифердеккера. Словом, это был весьма авторитетный музыкант, который многому мог научить юного Мютеля.

И действительно, результаты занятий под руководством Кунцена оказались вполне удовлетворительными, поскольку в 1747 году в возрасте 19 лет уроженец Мёльна стал уже камерным музыкантом и органистом при дворе герцога Христиана Людвига II Мекленбургского в Шверине¹.

Однако любекским периодом музыкальное образование Мютеля не завершилось. В первой половине 1750 года, получив годовой отпуск, он отправился в Лейпциг, дабы, как сказано в одном из писем, «посетить знаменитого капельмейстера и музикдиректора Иоганна Себастьяна Баха, для того чтобы усовершенствоваться в своей профессии» [9].

Упоминание об этой поездке содержится в примечании к первому немецкому изданию 1773 года «Дневника музыкальных путешествий» известного английского историка музыки Чарльза Бёрни: «Его [Мютеля. – \mathcal{W} . \mathcal{E} .] главным намерением было еще многому научиться у великого Себастьяна Баха в Лейпциге – как по части игры, так и в композиции – и приобрести потребные для музыканта познания. С этой целью он получил от своего князя и господина очень милостивую рекомендательную бумагу. Капельмейстер Бах принял его очень дружественно, предоставил ему жилье в своем доме, и господин Мютель с величайшим вниманием осваивал, чему тот его учил. Одновременно он познакомился и с достойнейшими сыновьями учителя: они своими беседами и композициями тоже принесли ему большую пользу. После смерти Себастьяна Баха господин Мютель с немалой для себя пользой пробыл некоторое время у его зятя в Наумбурге – у господина Альтниколя (который был учеником покойного Себастьяна Баха и сильным органистом)» [цит. по: 2, с. 147].

В известном письме Иоганну Николаусу Форкелю от 13 января 1775 года Карл Филипп Эмануэль Бах, приводя крайне немногочисленный список учеников своего отца, указывает в нем, в частности,

Мютеля [там же, с. 243]. Однако, в чем собственно заключалось ученичество Мютеля, сейчас сказать сложно. Тяжело больной и практически ослепший Бах вряд ли мог с ним систематически заниматься. Скорее всего, дело ограничилось одной или несколькими консультациями, в ходе которых Бах прослушал некоторые из сочинений своего молодого коллеги и дал несколько советов. Но, согласно давней традиции, восходящей еще к художественной практике Ренессанса, этого было вполне достаточно для того, чтобы считаться учеником великого Мастера.

Кстати, вполне возможно, что Мютель, оказавшись в Лейпциге, получил возможность ознакомиться с некоторыми неопубликованными сочинениями Баха и даже их скопировать. А копирование произведений великих мастеров долгое время тоже считалось хорошей профессиональной школой.

Вероятно, именно по совету Баха Мютель впоследствии посетил несколько значимых мест. Так, после пребывания у Альтниколя в Наумбурге он предпринял поездку в саксонскую столицу Дрезден, где встретился с капельмейстером Иоганном Адольфом Хассе, крупнейшем мастером оперывегіа середины XVIII столетия. Далее он побывал в Потсдаме, где в то время при дворе Фридриха Великого в качестве придворного клавесиниста служил Карл Филипп Эмануэль Бах. Наконец, оказавшись в Гамбурге, Мютель познакомился с Георгом Филиппом Телеманом — наиболее почитаемым в то время немецким композитором, с которым впоследствии переписывался.

Так что по возвращении в Шверин к своему работодателю герцогу Менкленбургскому ему было чем отчитаться за проведенный отпуск. Но, как бы то ни было, после всех этих поездок, Мютель сравнительно недолго оставался на своей прежней службе. В 1753 году он решился на довольно смелый шаг, отправившись искать счастье за 1000 верст в восточном направлении, а точнее в Ригу, столицу Лифляндии, которая в то время принадлежала Российской империи. Шаг действительное смелый (поскольку предстояло совершить длительное путешествие, сопряженное с некоторой опасностью), но, как выясняется, отнюдь не авантюрный.

Во-первых, в Риге жил его старший брат Антон Кристиан Мютель (1725—1773), занимавший в то время один из значимых постов в системе местной юриспруденции². А во-вторых, молодой

¹ Здесь и далее биографическая информация о немецком периоде жизни Мютеля приводится по книге Э. Кеммлера [11].

² К 1760-м годам он дослужился до чина обер-фискала, то есть фактически стал высшим должностным лицом по тайному надзору за делами, происходившими в Лифляндии.

музыкант гарантированно попадал в естественную среду.

Дело в том, что Рига, несмотря на административное подчинение Российской империи, как минимум до конца XVIII века, пользуясь привилегиями, дарованными еще Петром I, оставалась типично немецким городом: он управлялся магистратом, избираемым исключительно немецкими бюргерами (по большей части купцами и ремесленниками), главной религиозной конфессией было лютеранство, в качестве денежной единицы в основном ходили старинные талеры, и даже языком делопроизводства был немецкий.

Жизнь здесь практически не отличалась от жизни небольших провинциальных немецких городов (население Риги, насчитывавшей к тому времени более чем пятивековую историю, составляло менее 20 тысяч человек)¹. Музыканты в Риге, разумеется, существовали, и они, по старой традиции, объединялись в свою гильдию. Но сколь-либо заметной публичной концертной или театральной жизни в столице Лифляндии к середине XVIII века не было. И вот в этой обстановке в городе появляется сравнительно молодой немецкий музыкант по имени Иоганн Готфрид Мютель.

Вероятно, по протекции брата ему удается получить место капельмейстера у местного уроженца барона Отто Германа фон Фитингофа (1720 или 1722—1792), который находился на русской службе в качестве губернского советника (посему на русский манер его именовании Иваном Федоровичем). Впоследствии, уже в 1767 году, Мютель занимает пост органиста рижской церкви св. Петра (ил. 2). На этом биографические сведения о нем обычно обрываются. Как сообщает «Новый энциклопедический словарь Гроува», «Мютель <...>, кажется, не покидал более Ригу; почти ничего не известно о его дальнейшей жизни» [9], естественно, кроме того, что умер он в 1788 году. Тем не менее некоторые ныне известные факты в какой-то мере могут восполнить лакуны в биографии этого композитора, и хотя мы в данном случае попадаем, скорее, в мир гипотез, тем не менее они зачастую не лишены определенных оснований.

Если обратиться к интернет-порталу «Немецкая биография», созданному на основе многотомной научной биографической энциклопедии «Новая немецкая биография», то можно обнаружить некоторые любопытные подробности. Так, здесь указано, что с Мютелем в июне 1753 «милостиво попрощались» ("Abschied in Gnaden"), после чего он обо-



Ил. 2. Церковь св. Петра в Риге (современное фото)

сновался в Риге, где в течение двух лет руководил домашней капеллой Отто Германа фон Фитингофа, а затем в 1767 году, после 11-летнего претендентства (Anwartschaft), получил пост органиста в рижской церкви св. Петра [12]. Что подразумевает под собой это самое «претендентство» не разъясняется. Впрочем, Александр Фисейский в статье об истории органа в Латвии, появившейся в 2007 году в органном журнале «Диапазон», сообщает, что Мютель еще с 1755 года являлся помощником (заместителем?) первого органиста (assistant organist) рижского кафедрального собора (Riga Cathedral) [8]. Однако эта информация вызывает большие сомнения, учитывая, что в той же статье говорится о том, что Мютель был приглашен в Ригу тайным советником Отто Германом фон Фитингофом [там же], хотя последний в 1753 году подобного чина не имел.

При этом обращает на себя внимание некоторое расхождение в датах: если Фисейский упоминает 1755 год как начало службы Мютеля органистом, то «Немецкая биография» явно имеет в виду 1756

¹ Для сравнения: в Санкт-Петербурге, основанном только в 1703 году, к середине XVIII века уже проживало не менее 100 тысяч человек.

год (именно он получается, если мы вычтем из 1767 года 11-летний период «претендентства»). И тем не менее, несмотря на это расхождение, в каждом из этих источников утверждается, что предшествующие два года Мютель провел на службе у Фитингофа. Только если, согласно немецкой энциклопедии, к ней он приступил в 1754 году, то, по Фисейскому, это и вовсе случилось в том же 1753 году, когда молодой композитор перебрался в Ригу.

Проблема, однако, заключается в том, что, судя по российским источникам (прежде всего, «Словарю Брокгауза и Ефрона» [4, с. 46] и «Русскому биографическому словарю» А. Половцева [5, с. 148]), Фитингоф лишь в 1755 году покинул военную службу, после чего стал советником губернского правления в Риге. Следовательно, ни в конце 1753-го, ни в 1754 году он не мог «ангажировать» Мютеля.

Вообще Фитингоф, выходец из известной остзейской дворянской семьи, оказался достаточно интересной фигурой в истории Лифляндии. Будучи по своей должности вторым человеком после губернатора, он как минимум до весны 1758 года (когда после длительного перерыва был назначен новый Рижский губернатор) фактически оказался в положении российского наместника. Неофициально его даже называли «полукоролем» Лифляндии. Фитингоф действительно имел немало властных полномочий и при этом был богатым землевладельцем и старался жить «на широкую ногу», естественно, с поправкой на провинциальное положение. Статус просвещенного вельможи обязывал его в том числе завести у себя небольшую инструментальную капеллу, что он и сделал. А руководить ею стал недавно приехавший Мютель, бывший придворный музыкант одного из «настоящих» немецких герцогов, что, конечно же, не могло не льстить Фитингофу. Но получается так, что поступление Мютеля к нему на службу случилось позднее, нежели об этом сообщает Эрвин Кеммлер в «Немецкой биографии». Да и сама эта работа продолжалось, по-видимому, гораздо дольше, чем 2 года. Во-первых, ничто не мешало Мютелю совмещать ее со службой органистом, даже если к ней он приступил задолго до получения соответствующего официального поста. Это в общем-то была обычная по тем временам практика, не говоря уже о том, что инструментальная капелла Фитингофа, судя по сохранившимся партитурам Мютеля, была совсем камерной (в ней вряд ли состояло более 8 музыкантов, да и те, возможно, были задействованы непостоянно) А это значит, что ее руководитель не был сильно загружен каждодневной репетиционной работой и вполне мог регулярно принимать участие в церковных службах. Во-вторых, Фитингофу не за чем было отказываться от услуг профессионального капельмейстера европейского уровня, достойную замену которому в Риге было не найти. А веских оснований для роспуска музыкантов не было. Денег на их содержание у Фитингофа было предостаточно. Тем более что его меценатская и, если так можно сказать, культуртрегерская деятельность со временем только набирала обороты. Так, в 1768 году он основал первый в городе Немецкий театр, который впоследствии расширил и перестроил. А еще до основания театра, в 1760 году, не без участия и покровительства Фитингофа было учреждено Музыкальное общество, которое в дальнейшем устраивало различные концерты, в которых вполне мог выступать и Иоганн Готфрид Мютель (ведь он был клавесинистом-виртуозом). Разумеется, это только предположение, поскольку никаких документальных свидетельств по разным причинам не сохранилось (или, точнее будет сказать, они до сих пор не найдены). Однако в противном случае совершенно непонятно, зачем Мютель, находясь в Риге, сочинял клавирные концерты. В стол тогда писать было не принято, следовательно, они все-таки исполнялись. А равного Мютелю клавесиниста-виртуоза в Риге в то время попросту не было.

Что же касается его творческого наследия в целом, то, оно, на первый взгляд, представляется относительно небольшим (особенно в сравнении с тем, сколько музыки написано И. С. Бахом и тем более Г. Ф. Телеманом). К тому же какие-то из сочинений Мютеля, вероятно, оказались утеряны. Действительно, как церковный органист он вроде бы должен был оставить после себя много органных сочинений. Но их количество совсем невелико: 6 фантазий и несколько сравнительно небольших хоральных обработок². Известна также

¹ К сожалению, документальные свидетельства о музыкальном оформлении быта барона Фитингофа в Риге, а затем и в пригородной резиденции Золитуде, в архивах не сохранились. Приведенная же А. Фисейским информация о том, что в капелле Фитингофа насчитывалось 24 музыканта не только не имеет никаких подтверждений, но и противоречит музыкальной практике того времени (подобные оркестровые составы в 1750-е годы были сравнительной редкостью и существовали разве что при знатных монарших дворах или в крупных оперных театрах [см: 14]). К тому же в Риге того времени для выступлений такого оркестра попросту не нашлось бы подходящих помещений.

²Точное количество органных сочинений Мютеля (равно как и его композиций для других инструментов) определить довольно сложно, поскольку авторство части приписываемых ему работ является спорным.



Ил. 3. Титульный лист сборника клавирных сочинений И. Г. Мютеля, посвященного барону Фитингофу (Нюрнберг, 1756)

лишь одна принадлежащая Мютелю и написанная им в молодые годы духовная кантата (на освящение органа в городе Пархиме), что тоже не совсем типично для немецкого композитора, в той или иной степени связанного с церковной практикой того времени.

Помимо кантаты, вокальные опусы Мютеля ограничиваются сборником для голоса и клавира под названием Auserlesene Oden und Lieder («Избранные оды и песни»), в котором содержится 45 небольших композиций). Таким образом, основная масса сочинений Мютеля — это сочинения инструментальные (большая часть — для клавишных инструментов). Что касается их стиля, то он в целом весьма показателен для переходной эпохи от барокко к классицизму. Еще Ч. Бёрни утверждал, что «стиль Мютеля более, чем у других, схож со стилем Эмануэля Баха». Правда, если послушать органную фантазию Мютеля g-moll¹, то, скорее, вспоминается Бах-отец и его величественные барочные композиции.

Впрочем, подобных примеров явной барочности у Мютеля не так много. Гораздо больше его сочинений (особенно ранних, созданных еще в Германии) выдержано в галантной манере. Весьма показательным в этом отношении является единственное из сохранившехся сочинений Мютеля, которое

обычно относят к камерным ансамблям, — это Соната D-dur для флейты и basso continuo, написанная в духе сонат И. Й. Кванца и Фридриха Великого². Что касается сочинений для клавишных, то, помимо уже упоминавшихся сравнительно немногочисленных органных пьес, это разнообразные сочинения для клавесина, клавикорда либо фортепиано. В количественном отношении здесь, бесспорно, преобладают галантные миниатюры танцевального характера (их несколько десятков), но по объему напротив, сочинения крупной формы. Это – трехчастные сонаты (их насчитывается до девяти, хотя авторство некоторых признается спорным), а также 2 ариозо с 12 вариациями и, конечно же, 2 дуэта для двух клавиров (по сути те же сонаты). Причем один из этих дуэтов (Es-dur), вышедший в свет в 1771 году, можно считать первым опубликованным сочинением для двух фортепиано³. К тому же заметим, что слово «фортепиано» в данном издании (возможно, также впервые в истории) напечатано не в привычном «обратном» варианте (pianoforte), а именно как fortepiano.

Но наиболее значимые произведения Мютеля крупной формы — это, безусловно, концерты, в основном клавирные, которые в 1979 году были опубликованы в едином томе «Памятников северонемецкой музыки»: 5 концертов (c-moll, d-moll, G-dur, D-dur и B-dur) самого Иоганна Готфрида Мютеля, а также концерт В-dur, атрибутированный как произведение его младшего брата Эрнста Готлиба⁴. Есть у Мютеля еще одно весьма примечательное крупное сочинение — концерт Es-dur для 2-х фаготов облигато, струнных и континуо⁵. Это, пожалуй, один из наиболее ранних образцов концерта для 2-х фаготов⁶.

Если попытаться в целом охарактеризовать крупные сочинения Мютеля, можно сказать, что они в значительной мере созданы под влиянием идей и настроений, которые определяются известным выражением *Sturm und Drang*. Музыка этого рода, сохраняя отдельные черты галантной манеры, уже по сути иная. В ней гораздо больше чувствитель-

¹ Можно, например, обратиться к диску современного органиста Matteo Beнтурини: Johann Gottfried Müthel: Complete organ works / Matteo Venturini. © 2015 Brilliant Classics. Ноты Фантазии g-moll опубликованы в изд.: *Müthel, Johann Gottfried*. Orgelwerke / hrsg. von Rüdiger Wilhelm. Innsbruck: Helbling, 1981. Bd. 1: Freie Kompositionen. S. 4−11.

² См. ноты этой сонаты в «Библиотеке Петруччи». URL: http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/a/ab/IMSLP597248-PMLP533794-Müthel-Sonate.pdf.

³ Cm.: Müthel, Johann Gottfried. Duetto für 2 Claviere, 2 Flügel, oder 2 Fortepiano. Riga: J. F. Hartknoch, 1771.

⁴ Müthel J. G., Müthel E. G. Klavierkonzerte / hrsg. von A. Edler. München; Salzburg, 1979 (Denkmäler norddeutscher Music. Bd. 3/4). Подробнее о концертах И. Г. Мютеля см. в исследовании Регулы Рапп [13].

⁵ Его рукописная партитура доступна в «Библиотеке Петруччи». URL: http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/da/IMSLP312355-PMLP504421-Muethel_concerto_2bassoons.pdf

⁶ Мютелю приписывается также концерт для облигатного фагота и струнных C-dur (который даже был опубликован в 1980 году), хотя его авторство все-таки представляется сомнительным.

ности, взволнованности, подчеркнуто выделяются даже в мажорных сочинениях минорные фрагменты либо медленные части цикла. Явно присутствует фактор композиционной свободы: композитор не связывает себя жесткими схемами и нормами — отсюда склонность к фантазийности, к импровизационности¹. При этом клавирные сочинении — будь то сонаты и тем более концерты у Мютеля насыщены различного рода виртуозными пассажами.

Разумеется, его произведения, написанные в третьей четверти XVIII века, во многом показательны, как принято считать, для «переходного» времени от барокко к классицизму. Но нельзя не замечать, что эта музыка обладает своим художественным своеобразием, и ее вряд ли стоит рассматривать как нечто «переходное» и «вторичное». Более того, подчас в ней слышится предвосхищение звучаний гораздо более отдаленного времени. Достаточно обратиться хотя бы к финалу клавирного концерта d-moll — уже в его начальном «оркестровом» ритурнеле явно ощутимы романтические настроения². А главная тема медленной части клавирной сонаты F-dur по манере изложения и интонационной заостренности отчасти напоминает даже листовские образы (см. нотный пример).



И. Г. Мютель. Соната F-dur для клавира, II часть (начало). Пример заимствован из издания: Müthel J. G. Drei Sonaten für Klavier / hrsg. von Lothar Hoffmann Egebrecht. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [s. a.]. № 5

В наши дни большая часть сочинений Мютеля не просто издана: многие из них исполнены и записаны. Но при жизни композитора положение было далеко не столь радужным. И все-таки ему кое-что удалось напечатать и даже получить отклики.

Чарльз Бёрни, имевший возможность познакомиться с относительно небольшим количеством опубликованных к началу 1770-х годов клавирных сочинений Мютеля, в том числе двумя его концертами, очень высоко их оценил. Приведу весьма показательную цитату: из «Современного состояния музыки в Германии и Нидерландах»: «Г-н Иоганн Готфрид Мютель из Риги, будучи по рождению и образованию немцем, заслуживает здесь упоминания, хотя он ныне обосновался в городе, который принадлежит России.

Когда обучающийся на клавишных инструментах, преодолел все трудности, найденные в пьесах Генделя, Скарлатти, Шоберта, Эккарда и К. Ф. Э. Баха, и подобно Александру [Великому] опечален, что более нечего покорять, я бы порекомендовал ему в качестве упражнений на терпение и настойчивость сочинения Мютеля, которые столь полны новизны, вкуса, изящества и выдумки, что я бы не постеснялся причислить их к величайшим творениям настоящего времени»

[7, c. 330].

А в 4 томе «Всеобщей истории музыки» Бёрни упоминает Мютеля в одном ряду с Телеманом, Генделем, Себастьяном Бахом, концертмейстером Грауном, Эмануэлем Бахом, Кирнбергером, Францем и Георгом Бендой, Кванцем, Хольцбауэром и Иоганном Стамицем [6, с. 574]. Согласитесь, весьма почетное соседство.

Но это все — с точки зрения Бёрни. А как обстояли дела на исторической родине Мютеля — что было известно о нем в Германии после отъезда в Ригу? Честно говоря, немногое. Хотя профессиональные музыканты и любители музыки могли ознакомиться с несколькими публикациями его сочинений. Так, в 1756 году в Нюрнберге вышел из печати сборник сочинений для клавира, посвященный фон Фитингофу, в который вошли три

¹ Достаточно привести такой яркий пример, как строение экспозиции I части клавирной Сонаты F-dur. Здесь между темами главной партии (тт. 1–8) и побочной партии (в тональности C-dur, тт. 34–44), являющейся по сути вариантом главной, композитор помещает настоящую фантазию импровизационного характера (занимающую большую часть всей экспозиции), используя при этом иной тематический материал.

 $^{^2}$ Пожалуй, наиболее удачная запись этого сочинения была сделана в конце 1992 года ансамблем *Musica Alta Ripa* из Ганновера (см. их двойной альбом, выпущенный в 1993 году фирмой *Musikproduktion Dabringhaus und Grimm*).

сонаты и два ариозо с 12 вариациями. Затем в 1759 году в Гамбурге увидел свет уже упомянутый сборник «Избранные оды и песни». Несомненно, был доступен и напечатанный в 1771 году в Риге клавирный дуэт Es-dur.

Но наиболее крупными сочинениями Мютеля, опубликованными при его жизни, стали, конечно же, изданные в Риге и Митаве два концерта для cembalo concertato в сопровождении струнных и 2-х фаготов. И, кстати, эта публикация нашла отклик в печати. Довольно одобрительно высказался о ней Иоганн Адам Хиллер в издаваемом им в Лейпциге периодическом издании под названием «Еженедельные известия и заметки, касаемые музыки»

Других прижизненных изданий музыки Мютеля не было. Большая часть наследия композитора сохранилась в рукописном виде. В основном эти рукописи оказались в Фонде прусского культурного наследия Государственной библиотеки Берлина, став основой для современных изданий.

Самый крупный источник – рукописная книга объемом около 300 страниц, содержащая 102 композиции разных жанров и размеров (причем некоторые из них Мютелю явно не принадлежат). Судя по экслибрису, сборник этот был частью библиотеки известного музыкального деятеля - певца и коллекционера Георга Иоганна Даниэля Польхау. Он был выходцем из Риги, но еще в 1790-е годы уехал получать образование в Йенском университете, а позже обосновался в Берлине. И автографы Мютеля Польхау явно увез из Риги. Получил же он их, скорее всего, от своего учителя музыки Георга Михаэля Телемана, который переехал в Ригу еще в 1770-х годах (не без активной поддержки Мютеля, с молодых лет знакомого с его великим дедом), став кантором Домского собора и рижским городским музик-директором.

Таким образом, и в начале, и в конце своего творческого пути судьба свела Иоганна Готфрида Мютеля с представителями семейства Телеман, которые, образно говоря, его закольцевали.

Литература

- 1. Бочаров Ю.С. Баховский ученик в российских пределах // Старинная музыка. 2002. № 2. С. 14—15.
- 2. Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / сост. Х.-Й. Шульце; пер. с нем. и коммент. В. Ерохина. М.: Музыка, 1980. 270 с.
- 3. Иоганн Готфрид Мютель // Википедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Иоганн_Готфрид_Мютель (дата обращения: 16.09.2019).
- 4. Фитингоф (барон Иван Федорович, Otto Hermann von Vietinghof, 1720—1792) // Энциклопедический словарь. СПб.: Ф. А. Брокгауз и И. А. Ефрон, 1902 Т. XXVI С. 45—46.
- 5. Фитингхоф, барон, Иван Федорович // Русский биографический словарь / Под ред. А. А. Половцева. Т. 21. СПб.: Тип. В. Безобразова и К, 1901. С. 148–149.
- 6. *Burney Ch.* A General History Of Music from the Earliest Ages to the Present Period. Vol. 4. London: Printed for the Author, 1789, 688 p.
- 7. *Burney Ch*. The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces. Second edition. Vol. 2. London: Printed for T. Becket; J. Robson; and G. Robinson, 1775. 352 p.
- 8. Fiseisky A. A History of Organ in Latvia // The Diapason. 2007 (August). URL: https://www.thediapason.com/history-organ-latvia (дата обращения: 16.09.2019).
- 9. *Hoffmann-Erbrecht L., Rapp R.* Müthel, Johann Gottfried // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition. Vol. 17. London: Macmillan, 2001. P. 561.
- 10. Johann Gottfried Müthel // Wikipedia. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Gottfried_Müthel (дата обращения: 16.09.2019).
- 11. *Kemmler E.* Johann Gottfried Müthel (1728–1788) und das nordostdeutsche Musikleben seiner Zeit / Johann-Gottfried-Herder-Institut. Marburg, 1970. viii, 435 S. (Wissenschaftliche Beiträge zur Geschichte und Landeskunde Ost-Mitteleuropas. Band 88).
- 12. *Kemmler E.* Müthel, Johann Gottfried // Deutsche Biographie. URL: https://www.deutsche-biographie.de/sfz67173. html#ndbcontent (дата обращения: 16.09.2019) = Neue Deutsche Biographie Bd. 18. Berlin: Dunker& Humblot, 1997. S. 562–563.
- 13. *Rapp R*. Johann Gottfried Mütels Konzerte für Tasteninstrument und Streicher. München; Salzburg: Katzbichler, 1992. 206 S.
- 14. *Spitzer J., Zaslaw N.* The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650–1815. Oxford; New York: Oxford University Press, 2004. XIX, 614 p.

Вопросы исполнительства

Алексей ПАНОВ, Иван РОЗАНОВ* (Санкт-Петербург)

О постановке рук и туше французских клавесинистов** эпохи Высокого барокко

Неотъемлемой частью клавирного искусства и клавирной педагогики Франции XVII-XVIII столетий были технические и методические требования к исполнителям: правильная посадка за инструментом, удобное и естественное положение рук, функциональная организация движений последних. Де Сен Ламбер пишет в предисловии к трактату Les principes du clavecin («Основы¹ [игры на] клавесине», 1697/1702): «<...> я не знаю никакого другого [более] значительного недостатка у учителя клавесина, чем тот, который заключается в неумении ставить руки своим ученикам, и в неправильном использовании ими пальцев» [28, с. VI]². Мы не случайно привели цитату именно из этого трактата, поскольку в нем проблемы посадки за клавишным инструментом и постановки рук рассматриваются, пожалуй, более подробно, чем в какомлибо ином труде о клавирном исполнительстве и педагогике из числа опубликованных в эпоху Высокого барокко (1697/1702)³.

Обратимся вначале именно к рекомендациям де Сен Ламбера, так как в их толковании имеются разночтения. В конце главы XIX его трактата («Об аппликатуре») помещены инструкции, относящиеся к посадке и постановке рук клавесиниста. Автор пишет: «Хорошо это или плохо, будет зависеть от того, у кого какое суждение и вкус в этом (в выборе порядка пальцев. — A. Π ., V. P.). Удобство играющего является первым правилом, которому нужно следовать, изящество – вторым. Последнее состоит в том, чтобы держать руки прямыми над клавиатурой, не наклоняя (не нагибая) их ни внутрь, ни наружу. Пальцы должны быть закругленными (согнутыми) и все на одном уровне, в соответствии с длиной большого пальца» [28, с. 42]⁴. Из этого текста не совсем понятно, что имеется в виду под словами «ни внутрь, ни наружу». Если выполнять требование «держать руки прямыми», то невозможно их «наклонять» «внутрь» или «наружу», их можно только поворачивать внутрь

^{*} Панов Алексей Анатольевич — доктор искусствоведения, заведующий кафедрой органа, клавесина и карильона Факультета искусств Санкт-Петербургского государственного университета; Розанов Иван Васильевич — доктор искусствоведения, профессор кафедры органа, клавесина и карильона Факультета искусств Санкт-Петербургского государственного университета, профессор Кафедры органа и клавесина Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

^{**} Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта №18-012-00208 «Темп и ритм в западноевропейской музыке XVII—XVIII в.».

¹ О переводе слова *principes* см. комментарий В. В. Березина [2, с. 74].

² В известной хрестоматии А. Д. Алексеева «Из истории фортепианной педагогики» [1, с. 22] вместо «в неправильном использовании ими пальцев» читаем: «следствием чего являются плохие навыки игры». Однако такого текста в данном месте трактата Сен-Ламбера нет. Заметим, к тому же, что в упомянутой хрестоматии приведены ошибочные сведения об этом авторе: «Сен-Ламбер был известным лютнистом, певцом и учителем пения в Париже во второй половине XVII столетия» [1, с. 20]. Указанная информация относится к другому человеку — выдающемуся французскому певцу Мишелю Ламберу. В то время как о жизни де Сен Ламбера нет никаких документально подтвержденных сведений [см. об этом: 5; 23, с. 427; 25], и даже точная дата первого издания его «Основ [игры на] клавесине», как справедливо утверждает Алексеев, «нам неизвестна» [1, с. 20]. «Бесспорно, — продолжает Алексеев, — это один из лучших трактатов всей эпохи клавесинного искусства, впоследствии незаслуженно забытый» [там же].

³До издания «Основ [игры на] клавесине» де Сен Ламбера краткие указания по игре на этом инструменте клавесине были изложены во «Всеобщей гармонии» Марена Мерсенна [20, с. 161–162; цит. по: 18, с. 20], в трактате по темперации органиста, клавесиниста и инструментального мастера Жана Дени [13], где четвертая глава посвящена «хорошему [надлежащему] способу игры на клавесине и органе». Отдельные рекомендации, относящиеся к посадке за органом и к постановке рук органистов, имеются в Предисловии к книге пьес для органа Гийома-Габриэля Нивера [22] — в разделе, названном «Замечания о туше и об игре на органе».

⁴ Процитированный текст заимствован из подготовленного к изданию перевода трактата де Сен Ламбера, выполненного Ю. Шестовских (под редакцией И. Розанова и А. Панова). Предписание, чтобы все пальцы располагались на одном горизонтальном уровне относительно клавиатуры, встречается в Предисловии к Органной книге Г.-Г. Нивера: «Для того чтобы играть приятно, необходимо это делать легко; для того чтобы играть легко, необходимо производить это удобно, а для достижения этого нужно грациозно располагать свои пальцы на клавиатуре, и с учетом этого требуется, чтобы пальцы размещались уместно и одинаково, путем некоторого закругления более длинных пальцев, чтобы они оказались вровень с более короткими <...>» [22].

или наружу. Скорее всего, речь идет о том, что руки не должны «сваливаться» к первому или пятому пальцу. Только при смещении запястья вниз или вверх по горизонтали может меняться «прямая» конфигурация положения рук. Напротив, перемещение рук в одном «прямом» (горизонтальном) положении не будет менять общей конфигурации. Кроме того, указание «ни внутрь, ни наружу» может означать приближение рук к корпусу играющего или удаление их от него. Но и в этом случае «прямая» конфигурация не претерпевает изменений. Как видим, не совсем точно (в восприятии музыканта нашего времени) сформулированное объяснение де Сен Ламбера ведет к различным возможным истолкованиям. В какой-то мере ситуацию проясняет указание автора трактата, который пишет далее, что «запястье должно быть на одной высоте с локтем». Последняя инструкция однозначно предполагает прямое расположение рук.

Известный французский клавесинист Оливье Буамон [7] считает, что в данной инструкции де Сен Ламбера речь идет о таком расположении рук, которое может быть связано именно с их горизонтальным перемещением, то есть когда их направление соответствует супинационному (наклону руки в направлении ладони наверх) и пронационному (наклону руки в направлении ладони вниз) положениям. Поэтому О. Буамон переводит выражение де Сен Ламбера, как «не поворачивая их [руки] ни внутрь, ни наружу». Однако в современных и в старинных словарях французское слово *репсћапt* не означает *поворачивая*. Оно означает: наклоняя, нагибая.

В английском переводе Ребекки Харрис-Уоррик [26, с. 74] и в немецком Клаудии Швейцер [29, с. 60] формулировка *пе penchant ny en dedans ny en dehors* переведена как *not bending them too*

far up or down («не изгибая их слишком¹ вверх или вниз») и nicht nach oben oder nach unten neigt («не наклоняя вверх или вниз»). Это новый поворот в интерпретации инструкции де Сен Ламбера. Логически такая интерпретация соответствует сути вопроса, но, как было показано, не соответствует значению словосочетаний ny en dedans и ny en dehors.

В сноске 9 к данному тексту Харрис-Уоррик вновь обращает внимание на этот пассаж из трактата де Сен Ламбера, указывая, что фраза ne penchant ny en dedans ny en dehors «несколько противоречива». «Наряду с этим, – продолжает она, – де Сен Ламбер учит, что "пальцы должны быть закругленными, и все на одном уровне, в соответствии с длиной большого пальца. Запястье должно быть на такой же высоте, как и локоть, что зависит от высоты выбранного сиденья"» [26, с. 74; оригинал: 28, с. 42]². Рассуждая о предложенной де Сен Ламбером постановке рук, Харрис-Уоррик пишет, что «в других клавирных руководствах тоже имеются предписания против того, чтобы держать запястье либо выше, либо ниже, чем руку, что, очевидно, и имел в виду Сен Ламбер» [26, с. 74]. Для подтверждения этих слов она обращается к работе Жана Дени, «в которой сказано, что запястье должно быть на одном уровне с рукой, а не выше или ниже» (il faut que le poignet & la main soit de mesme hauteur]³. Заметим, что далее Дени предлагает еще более точную инструкцию: «Иными словами, запястье должно быть на той же высоте, что и большой сустав пальцев» [цит. по: 14, c. 97]4.

Для уточнения требований французских клавесинистов, относящихся к постановке рук, Харрис-Уоррик не могла не обратиться к рекомендации Франсуа Куперена⁵, который, как

 $^{^{\}rm 1}$ Определение «слишком» ($too\,far$) у де Сен Ламбера отсутствует.

² Далее мы еще вернемся к более точному указанию, согласно которому все пальцы должны быть «на одном уровне — в соответствии с длиной большого пальца».

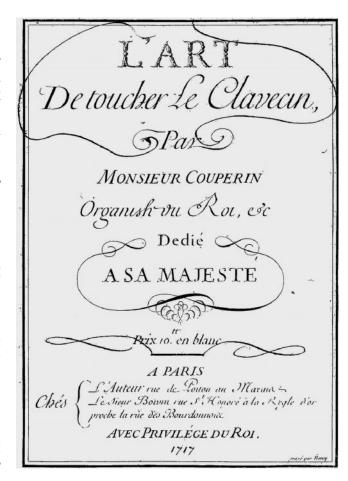
 $^{^3}$ Слова «не выше или не ниже» — это интерпретация Харрис-Уоррик. У Дени сказано: «рука должна быть на одной высоте с запястьем».

⁴ Установка Дени повторяется во многих трудах клавесинистов и клавикордистов. Так, например, аналогичное требование выдвигают де Сен Ламбер («Запястье должно быть на такой же высоте [на таком же уровне], как и локоть, что зависит от высоты выбранного стула, на котором сидеть»), Коррет («локти и запястье должны быть на одном уровне с клавиатурой» [9, с. В]. На ранней стадии развития клавирного искусства существовала и другая точка зрения. Де Санкта Мария, обсуждая технику игры на клавикорде и других клавишных инструментах, пишет следующее: «<...> непосредственно перед пальцевыми суставами, соединяющими их с рукой, должно быть низкое положение — так, чтобы пальцы были выше, чем рука, и формировали дугу. Благодаря такой позиции пальцы становятся более подвижными для того, чтобы ударять по клавишам, ибо так же лук может выстрелить с большей силой, когда он более гибкий (натянутый), так же и пальцы могут выполнить более острый удар по клавишам, если они более гибкие (натянутые). Таким образом, звуки будут более сильными, полными и более энергичными [у con mayor espiritu]» [30, с. 37].

⁵ Трактат Ф. Куперена цитируется ею по переводу Анны Линде [12, с. 10-11].

она пишет, учил, что «локти, запястья и пальцы должны все быть на одном и том же уровне» (elbows, wrists, and fingers should all be on the same level)1. При первом же прочтении этого пассажа в переводе возникает закономерный вопрос: как же следует трактовать данное указание Куперена? Но, оказывается, Харрис-Уоррик, опустила важное уточнение, содержащееся в оригинале, где речь в данном случае идет о «нижней поверхности» локтей, рук и пальцев (le dessous des coudes, des poignets, et des doigts). Тогда подлинный текст Куперена можно будет представить следующим образом: «нижняя поверхность (буквально: «низ». — А. П., И. Р.) локтей, запястий и пальцев должна быть на одном уровне». Такой перевод (за исключением измененного множественного числа слов «локти» и «запястья») предлагает Алексеев [1, с. 24]: «Посадка считается правильной, - пишет он, - если нижняя поверхность локтя, кисти и пальцев находится на одном уровне». Однако с включением данного уточнения («нижняя поверхность») возникает еще более сложная ситуация, так как расположение «нижней поверхности» именно пальцев на одном уровне с локтем или с запястьем может навести на мысль, что Куперен имеет в виду прямое (плоское) расположение пальцев на клавиатуре.

Идея получила развитие в комментариях к русскому переводу трактата Куперена, выполненному под редакцией Я. И. Мильштейна. Словосочетание «нижняя поверхность» (как и у Харрис-Уоррик) в тексте данного перевода отсутствует, зато добавлено уточнение «с клавиатурой», которого в оригинале нет. В результате мы читаем следующий вариант перевода: «Чтобы сидеть на правильной высоте, необходимо, чтобы локти, кисти и пальцы были на одном уровне с клавиатурой» (здесь и далее подчеркнуто нами. — $A.\Pi.$, H.P.) [4, с. 14]. В комментарии № 23 все же присутствует уточнение «нижняя часть»: «Положение, чтобы нижняя часть локтей, кистей рук и пальцев находилась на одном уровне с клавиатурой, не было общепринятым ни в ту эпоху, когда Куперен писал свой трактат, ни в последующие годы» [там же, с. 122]. Таким образом, непосредственно в тексте русского перевода трактата указание Куперена «нижняя часть локтей, кистей рук и пальцев» отсутствует,



Титульный лист второго издания трактата «Искусство игры на клавесине» Франсуа Куперена (Париж, 1717)

а в комментарии, напротив, Мильштейн следует оригиналу. В результате неискушенному читателю невозможно понять, откуда в комментарии появилось уточнение «нижняя поверхность»: присутствовало ли оно в трактате Куперена или же его добавил Мильштейн. Непонятно также, откуда взяты слова «с клавиатурой».

Харих-Шнайдер [16, с. 19], цитируя этот пассаж из трактата Куперена, допускает более серьезную ошибку, переставляя и пропуская слова оригинала и формируя тем самым внушительный корпус неточных истолкований: *Il* faut que le dessous de la main [«нижняя часть рук»; в оригинале: le dessous des coudes, т. е. «нижняя часть локтей»], du poignet [в оригинале: des poignets (множественное число)] et du coude [«и локтя»; в оригинале: et des doigts (т. е. «пальцев»)] soient de niveau [в оригинале: soit de niveau]». Перевод данного пассажа на немецкий язык, приведенный непосредственно после искаженного текста

¹ В оригинале: le dessous des coudes, des poignets, et des doigts soit de niveau.

французского оригинала, тоже дан с изменениями: «кисть¹, нижняя [часть] руки² и нижняя [часть] локтя³ должны создавать одну линию⁴». Можно допустить, что порядок перечисления названия частей рук не влияет на существо дела, но у Куперена указание «нижняя часть» относится и к запястьям, и к рукам, и к локтям. У Харих-Шнайдер указание «нижняя поверхность» не относится к запястью. Пальцы немецкая клавесинистка в своем варианте перевода инструкции Куперена вообще не упоминает.

Итак, если в английском переводе Харрис-Уоррик и в русском — Серовой-Хортик — отсутствует уточнение «нижняя поверхность», то Харих-Шнайдер опускает слово «пальцы». С нашей точки зрения, причиной здесь является не столько неаккуратная работа исследователей, сколько некоторая недосказанность у Куперена (равно как и у де Сен Ламбера в аналогичном контексте), порождающая двусмысленность.

Впрочем, Куперену не нужно было подробнее излагать свою точку зрения. Его современники прекрасно знали, что клавиши любого из тогдашних клавишных инструментов необходимо было нажимать «подушечками» пальцев, которые для выполнения этого должны были быть закругленными. Однако у последующих поколений читателей объяснение Куперена, как мы видим, вызывает вопросы. Каждый из авторов перевода пытался по-своему уйти от этой двусмысленности, опуская что-то из оригинала. Только Мильштейн решился предложить интерпретацию инструкции Куперена, правда (как было показано выше), приписав последнему оборот «с клавиатурой». Подчеркивая, что такое расположение рук клавесиниста «не было общепринятым ни в ту пору, когда Куперен писал свой трактат, ни в последующие годы», Мильштейн (на основании фразы «чтобы нижняя часть локтей, кистей рук и пальцев находилась на одном уровне с клавиатурой») приходит к выводу, что «из [этого] положения Куперена закономерно вытекало требование о том, чтобы пальцы лежали [sic!] на клавиатуре совершенно плоско (или почти плоско)». Выше уже указывалось, что в предписании Куперена нет слов «с клавиатурой». При наличии этих слов в тексте действительно напрашивается подобная мысль, а именно, если держать нижние части локтей, кистей и пальцев на одном уровне с клавиатурой, то в этом случае пальцы должны быть плоскими. Если убрать приписанные Куперену слова «с клавиатурой», то и вся конструкция, приводящая к выводу, что пальцы должны быть плоскими, рушится. Напомним объяснение Куперена: «Нижняя поверхность [буквально: «низ»] локтей, запястий/кистей и пальцев должна быть на [одном] уровне» (le dessous des coudes, des poignets, et des doigts soit de niveau).

Сопоставим инструкции де Сен Ламбера и Куперена. В их предписаниях (за исключением уточняющих слов «нижняя поверхность/часть») текст Куперена в своей основной характеристике ничем не отличается от текста де Сен Ламбера («<...> держать руки прямыми <...>, т. е. располагая их не ниже и не выше <...> Запястье должно быть на такой же высоте, как и локоть. Пальцы должны быть закругленными/согнутыми и все на одном уровне, в соответствии с длиной большого пальца»). Куперен, к сожалению, не поясняет, что пальцы должны быть закругленными (это подразумевалось само собой, «по умолчанию»), но, как и де Сен Ламбер, пишет о необходимости подобрать правильную высоту сидения («при выборе сиденья надо руководствоваться этим правилом», то есть правилом расположения нижней поверхности локтей, запястий и пальцев на одном уровне). У де Сен Ламбера аналогичная фраза звучит так: «Запястье должно быть на такой же высоте, как и локоть, что зависит от высоты выбранного стула <...>». У двух названных авторов различаются лишь способы подачи одной и той же мысли: у де Сен Ламбера расположение локтя, кисти и пальцев зависит от выбора стула, а у Куперена, vice versa, постановка руки должна определять выбор высоты стула. Следовательно, пояснение Мильштейна «чтобы пальцы лежали на клавиатуре совершенно плоско (или почти плоско)» никак не вытекает из слов Куперена. Тем более, как будет показано ниже, не может быть справедливым и следующее утверждение Мильштейна: «Это

¹ Handgelenk, в оригинале: coudes («локти»).

 $^{^2}$ das Untere der Hand (буквально: «низ руки»), в оригинале: poignets («запястья»).

³ das Untere des Ellenbogens (буквально: «низ локтя»), в оригинале: doigts («пальцев»).

⁴ müssen eine Linie bilden, в оригинале: «они должны быть на одной высоте, на одном уровне» (буквально: «иметь одну высоту / иметь один уровень»).

требование вполне приемлемо в игре на клавесине». Ведь именно на клавесине (и клавикорде) с короткой мензурой клавиш необходимо, чтобы пальцы были собранными. Вспоминается одно из самых ранних требований к постановке рук де Санкта Мария, в котором расположение пальцев клавириста сравнивается с кошачьей лапкой («como manos de gato» — буквально: «как руки кота» [30, с. 37]).

Далее Мильштейн противопоставляет установки Куперена и Рамо, подчеркивая, что последний «предписывал, чтобы локти всегда¹ были выше уровня клавиатуры (см. его предисловие к сборнику клавесинных пьес, написанное в 1744 году)»². Это противопоставление, как было показано выше, безосновательное, так как Куперен не писал, что нижняя поверхность локтей, запястий и пальцев должны быть на одном уровне с клавиатурой, и что в этом случае расположение локтей будет довольно низким. У него просто указывается, что локти, запястья и пальцы должны быть на одном уровне, и их положение определяет выбор высоты сиденья.

Заметим, что в последней части «Школы пальцевой техники» (Methode pour la mechanique des doigts)³ Рамо вносит коррективы в свою первоначальную установку (на это редко обращается внимание⁴). После объяснения технических приемов подкладывания первого пальца и перекладывания через первый палец, а также многих других приемов, необходимых для исполнения его пьес, опубликованных в клавесинном сборнике 1724 года, Рамо возвращается к вопросу посадки за инструментом и к положению руки. «Когда почувствуется, что рука разработана (буквально: «сформирована» — la main formée), пишет Рамо, — то высота стула может быть постепенно уменьшена до тех пор, пока локти не окажутся немного ниже уровня клавиатуры <...>, так что руки [пальцы?] вынужденно будут держаться как бы приклеенными к клавиатуре, в результате чего будет достигнута такая максимальная связность, какую только можно представить» [27, с. 6]. Следовательно, однозначно утверждать, что Рамо «предписывал, чтобы локти всегда [sic!] были выше уровня клавиатуры», как пишет Мильштейн, нельзя.

В контексте рассмотренных материалов из «Школы» Рамо необходимо обратить внимание на три существенные технические подробности, которые обходят вниманием Харрис-Уоррик и Мильштейн.

Рамо многократно говорит о необходимости научить пальцы совершенно свободно, непринужденно и самостоятельно «падать» на клавиши, «но не ударять по ним» (Il faut que les doigts tombent sur les touches, & non pas qu'ils les frappent). Позволим себе высказать следующее предположение по поводу французского глагола *tomber* («падать»). Он встречается, когда Рамо говорит о том, что запястье должно свободно «падать» (que la main puisse y tomber par le seul mouvement) на клавиатуру самостоятельным движением. Поскольку непосредственно в предыдущем предложении Рамо писал о том, что локти должны быть расположены выше уровня клавиатуры, то, разумеется, речь не идет о «падении» рук на клавиатуру в буквальном смысле. Речь здесь идет о некотором наклонении рук вниз по направлению к клавиатуре.

Другие случаи, в которых Рамо использует слово tomber, относятся к движениям пальцев. Напомним, что первое и основное его значение — «падать». Однако в старинных французскорусских и французско-английских словарях встречается также и иное его значение — «опускаться». Соответственно, это значение данного термина (и его производных) более подходит для характеристики звукоизвлечения на клавишных инструментах (в особенности,

¹ Слово «всегда» у Рамо отсутствует.

² Точное предписание Рамо из предисловия к сборнику клавесинных пьес, написанного, кстати, двадцатью годами ранее (т. е. в 1724 году), звучит так: «Прежде всего, необходимо сидеть за клавесином так, чтобы локти были выше уровня клавиатуры <...>». И далее: «Действительно, это так, что рука должна падать на клавиатуру как бы сама собой, но сначала локти должны быть выше ее уровня; локти никогда не будут считаться расположенными слишком высоко, пока 1-й и 5-й пальцы можно будет расположить по краям клавиш». Что касается самих пальцев, то в этом вопросе Рамо тоже высказывается вполне определенно: «Когда 1-й и 5-й [пальцы] располагаются на краях клавиш (sur le bord des touches), то они вынуждают остальные пальцы согнуться и занять такое же положение на краях клавиш, впрочем, <...> пальцы сами естественно закруглятся в необходимой мере, после чего их больше не нужно будет ни вытягивать, ни закруглять, за исключением некоторых случаев, когда по-другому не поступить <...>» [27, с. 4].

³ См. важный комментарий В. В. Березина, касающийся перевода термина methode [2, с. 74].

⁴ Так, например, Т. Дикенс [15] и К. Листер [19], перечисляя требования Рамо, не приводят сведения о том, что в заключительном разделе его «Школы» внесены изменения в собственную же предшествующую инструкцию. Указанное пояснение Рамо приведено в монографии Ю. Тринкевица [31, с. 89].

на клавесине), тем более что непосредственно после слов les doigts tombent sur les touches следует важное пояснение: «<...> и не ударять по ним, так как они – пальцы – должны как бы скользить от одной [клавиши] к другой, когда звуки играются последовательно [поступенно?]; вот то, что дает вам некоторое представление о степени мягкости (плавности/нежности) того, как следует начинать <...>» (& non pas qu'ils les frappent; il faut de plus qu'ils coulent, pour ainsi dire, de l'un à l'autre en se succedand: ce qui doit vous prevenir sur la douceur avec laquelle vous devez vous y prendre en commencçant). Таким образом, Рамо не использовал слова tomber, tombent в значении «падать», так как любое «падение» руки или пальца в буквальном понимании этого слова будет сопровождаться (пусть легким, но все же) ударом. Следовательно, наиболее точный вариант перевода данного глагола - «опускаться».

Наконец, третье уточнение. Выше говорилось о гибкости, свободе, непринужденности, удобстве, мягкости в исполнительстве на клавишных инструментах². Однако возникает вопрос: как исполнять виртуозные пассажи в клавесинной музыке Рамо и его современников? Приемы мягкого туше, легкого опускания (падения) свободных пальцев, безусловно, необходимы, но они не могут способствовать достижению технического блеска. Рамо указывал, что на разных этапах обучения игре на клавесине необходимо менять степень жесткости оперения инструмента: начинать с самого «легкого» (вспомним аналогичную рекомендацию Куперена) и переходить далее последовательно

к более «тяжелым» способам оперения, вплоть до того момента, когда «пальцы станут сильными» и тогда они смогут играть на значительно более «тяжелой» трактуре. Рамо требует, при сохранении гибкости запястья и рук, выполнять подкладывание большого пальца под более длинные и переносить последние над большим. Это, как он писал, «является великолепным приемом» [27, с. 4]³. Во многих трактатах и руководствах той эпохи есть разделы, посвященные формированию техники исполнения мелизмов, главным образом, трелей. Именно в таком разделе своей «Школы» Рамо делится опытом развития подвижности пальцев и достижения блестящего исполнения трелей (если этот вид технической фактуры будет освоен, то и группетто, и морденты, и другие виды орнаментики уже не доставят проблем исполнителю). Непосредственно за рекомендацией садиться постепенно ниже, чтобы локоть не был расположен в известной степени выше запястья и пальцы как бы «приклеивались» к клавиатуре, следует пояснение: «Упражняясь в трелях (Quand on exerce les tremblemens ou cadences⁴) необходимо поднимать как можно выше только те пальцы, которые будут использоваться; когда же со временем это действие становится привычным, то пальцы поднимают меньше, и [предыдущее] большое движение (le grand mouvement) под конец превращается в движение быстрое и легкое». В последнем абзаце Рамо делает важное уточнение: «Все, что я говорил в отношении игры на клавесине, в той же степени следует соблюдать и на органе» [27, c. 6].

Для правой руки в восходящих последовательностях использовалось, главным образом, сочетание прежней аппликатуры и новой (подробнее см. названые выше работы Кинкельдея и Харих-Шнайдер, а также английский перевод трактата де Санкта-Мария [5]: аппликатурные примеры взяты из указанных изданий). В оригинальном издании де Санкта Мария (1565) нотные примеры награвированы без обозначения порядка пальцев, который объясняется в тексте трактата.

На некоторые образцы аппликатуры из трактата де Санкта Мария указывает Копчевский [3, с. 62], однако приведенных нами выше примеров в его «Клавирной музыке» нет.

¹ Кому, как не Рамо, было это знать.

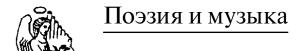
² В «Школе» Рамо рассмотрению этих проблем уделяется значительное внимание.

³ О технологии подкладывания первого пальца в «Школе» 1724 года Рамо пишет очень подробно. Однако первые наброски нового технического приема были изложены им уже в 1722 году, затем, более развернуто, — в 1760 году [8]. Прием «подкладывания» большого пальца в гаммообразных последовательностях рекомендовался, наряду с прежними (старыми) аппликатурными последовательностями, еще в трактате де Санкта Мария (1565).

⁴ Во Франции трели называли терминами tremblemens и (не совсем корректно, но часто) cadences [24, с. 244].

Литература

- 1. *Алексеев А. Д.* Из истории фортепианной педагогики. Руководства по игре на клавишных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века). Хрестоматия. Киев: Музична Україна, 1974. 163 с.
- 2. *Березин В. В.* Лексика и терминология французских музыкально-исторических текстов XVII начала XVIII вв. Вопросы перевода и актуализации // Ученые записки РАМ имени Гнесиных. 2019. № 1. С. 60—79.
 - 3. Копчевский Н. А. Клавирная музыка: вопросы исполнения. М.: Музыка, 1986. 93 с.
- 4. *Куперен* Φ . Искусство игры на клавесине / пер. с фр. О. А. Серовой-Хортик; очерк о Куперене, коммент. и общ. редакция Я. И. Мильштейна. М.: Музыка, 1973. 152 с.
- 5. Панов А. А., Розанов И. В. Неизвестные известные: де Сен Ламбер и де Броссар // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2012. № 1. С. 28–44.
- 6. The art of playing the fantasia (Libro Llamado El Arte de Tañer Fantasia) by fray Thomas de Sancta Maria [Valladolid, 1565] / ed. by Almonte C. Howell and Warren E. Hultberg. Vol. I. Pittsburg: Latin American Literary Review Press, 1991. XXIII, 283 p.
- 7. Baumont M. Preface // Michel Corrette. Les Amusements du Parnasse. Méthode courte et facile pour apprendre à toucher le clavecin [1749]. Restitution: Olivier Baumont. Paris: Edition Henry Lemoine, 1984. Sans pagination.
 - 8. Bostrom M. J. Keyboard Instruction Books of the Eighteenth Century. Ph.D. diss. Ann Arbor: University of Michigan, 1961. 213 p.
- 9. Corrette M. Les Amusemens Du Parnasse. Méthode Courte et facile pour apprendre à toucher le clavecin, <...> Livre Ier. Paris: L'Auteur, Boivin, Le Clerc, 1749. 38 p.
- 10. Corrette M. Le Maitre de CLAVECIN Pour l'Accompagnement, Methode Theorique et Pratique. Paris: L'Auteur, Bayard, Le Clerc, M.lle Castagnere, 1753. 90 p.
 - 11. Couperin Fr. L'Art De toucher Le Clavecin, <...> Paris: L'Auteur, Boivin, 1717. 74 p.
- 12. Couperin Fr. L'Art de toucher le Clavecin. Die Kunst das Clavecin zu spielen. The Art of playing the Harpsichord / hrsg. und ins Deutsch übersetzt von A. Linde; englische Übersetzung von M. Roberts. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1933]. 38 p.
- 13. *Denis J*. Traité de L'Accord de L'Espinette, Auec la comparaison de son Clauier à la Musique vocale. Augmenté en cette Edition des quatre Chapitres suivants. Paris: Robert III Ballard et l'auteur, 1650. 40 p.
- 14. *Denis J.* Treatise on Harpsichord Tuning / translated and edited by Vincent J. Panetta. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. VI, 128 p.
- 15. *Dickens Th. P.* A Brief Overview of Keyboard Technique as Applied to to Playing the Harpsichord, the Piano, and the Organ. D.M.A. diss. Tuscaloosa (Alabama): The University of Alabama, 2001. 105 p.
- 16. Harich-Schneider E. Die Kunst des Cembalo-Spiels. Nach den vorhandenen Quellen dargestellt und erläutert mit 8 Bildern und einer Notenbeilage. Dritte Auflage. Kassel u. a.: Bärenreiter, 1970. 244 S.
- 17. *Kinkeldey O.* Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentalmusik. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1910. 321 S.
- 18. Kosovske Y. L. Historical Harpsichord Technique: Developing "La douceur du toucher". Bloomington: Indiana University Press, 2011. 221 p.
- 19. *Lister C. G.* Traditions of Keyboard Technique from 1650 to 1750. Ph.D. diss. Chapell Hill: The University of North Caroline, 1979. 352 p.
 - 20. Mersenne M. Harmonicorum Instrumentorum Libri IV. <...> Liber Primus. Paris: G. Baudry, 1636. 72 p.
- 21. Mersenne M. Harmonie Universelle: The Books on Instruments / translated by Roger E. Chapman. The Hague: Nijhoff; Dordrecht: Springer, 1957. 596 p.
 - 22. Nivers G.-G. Livre d'Orgue Contenant Cent Pieces de tous les Tons de l'Eglise. Paris: l'Autheur et R. Ballard, 1665. 104 p.
- 23. *Panov A., Rosanoff I.* Sébastien de Brossard's *Dictionnaire* of 1701: A comparative analysis of the complete copy // Early Music. 2015. № 3. P. 417–430. DOI: 10.1093/em/cav044.
- 24. *Panov A., Rosanoff I.* 'L'Ornement mystérieux' and Mark Kroll's revision of the French baroque performance practice // Vestnik of Saint Petersburg University. Arts. 2018. № 3. P. 328–355. DOI: 10.21638/11701/spbu15.2018.301.
 - 25. Panov A., Rosanoff I. On dating de Saint Lamber's treatises // The Musical Quarterly. 2019. Forthcoming.
- 26. Principles of the Harpsichord by Monsieur De Saint Lambert / translated and edited by Rebecca Harris-Warrick. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. XIX, 141 p.
- 27. Rameau J.-Ph. Pieces de Clavessin avec une Methode pour la mechanique des doigts. Paris: Charles-Etienne Hochereau, Boivin, L'Auteur, n. d. [1724]. 33 p.
 - 28. Saint Lambert de. Les Principes du Clavecin. Paris: Chr. Ballard, 1702. 68 p.
- 29. Saint Lambert. Principes du clavecin: Paris 1702. Eine deutsche Übersetzung des Lehrwerkes von Claudia Schweitzer, mit umfangreichem Kommentarteil und Notenbeispielen. Münster: Mieroprint, 2000. V, 93, XXXVIII S.
 - 30. Sancta Maria Th. Líbro llamado Arte de tañer Fantasia, <...> Valladolid: Francisco Fernandez de Cordoua, 1565. 91 p.
- 31. *Trinkewitz J*. Historisches Cembalospiel: Ein Lehrwerk auf der Basis von Quellen des 16. bis 19. Jahrhunderts. Stuttgart: Carus-Verlag, 2009. 469 S.



*Юлия МОСКВА** (Москва)

Соотношение напева и поэтического слова в западной литургической монодии: проблема ритма

Хорошо известно, что музыка в литургическом песнопении играет подчиненную роль, будучи вторичной по отношению к слову, чье воздействие она должна усиливать. Такова была принципиальная установка, сформированная еще на заре христианства (в III—V веках) [1, с. 235—236]. Однако реальное взаимоотношение текста и напева гораздо более сложное и неоднозначное и зависит от многих составляющих, таких как жанр, тип музыкальной формы, тип текста и время создания песнопений.

Влияние текста на музыку осуществляется на разных уровнях и затрагивает разные параметры — синтаксис, звуковысотность и ритм. Обратимся к последнему из названных — ритмическому параметру, поскольку именно он является наиболее дискуссионным, тем более что решение проблемы ритма имеет прямой выход на исполнительство. Действительно, ритмическая организация упорядочивает развитие мелодии и организует ее форму. Не случайно св. Августин называл ритм *ordinatio motus* — «организацией движения», или «упорядоченным движением».

Имеющиеся ритмические теории относятся главным образом к григорианскому пению, то есть к музыкально-литургическому репертуару, сформированному к X веку на основе староримского хорала. Все эти теории можно разделить на два параллельно развивающихся противоположных друг другу направления, которые условно называют эквализмом и мензурализмом [см.: 14, с. 26; 5, с. 225].

Сторонники эквализма (от лат. *aequalis* — «равный», «одинаковый») полагают, что все звуки хорала имеют одинаковую длительность звучания (при сохранении некоторой свободы речевого высказывания), а так называемые мензуралисты (от лат. *mensura* — «мера») — что разную, причем складывающуюся в определенную математическую пропорцию.

Обе точки зрения базируются на данных средневековых трактатов и музыкально-литургических источников. Так, эквалистическая точка зрения находит подтверждение в трактатах *Musica Enchiriadis* (середина X века), во вступлении к которому говорится: «Solae... ultimae longae, relique breves sunt» («Только... последние [ноты] долгие, прочие — короткие»), и *Commemoratio brevis* (конец IX века), где сообщается об обучении мальчиков ровному произношению с помощью ровных ударов ногой о землю, чередующихся с хлопками. Мензуралисты со своих позиций истолковывали некоторые высказывания древних теоретиков, в том числе — Гвидо Аретинского [см.: 14].

И те и другие не могли не замечать, что в наиболее древних дошедших до нас певческих рукописях используются разные графические формы одних и тех же невм, а также дополнительные знаки (например, санкт-галленские эписемы и буквы, приписываемые к невмам), имеющие отношение главным образом к ритму. Но если эквалисты рассматривают эти графические модификации лишь как нюансы более или менее ровного ритма, то мензуралисты — как разные пропорционально сопоставимые длительности. Причем в понимании ритмических пропорций мензуралисты не были едины [14; 5, с. 225—227; 6—10; 12—13].

Настоящим открытием в понимании григорианского ритма стала теория Э. Кардина, возникшая в лоне эквализма и названная им самим григорианской семиологией [2]. По Кардину, разные конфигурации одних и тех же невм имеют ритмические значения, которые при этом не укладываются в точные пропорции. Созданное более полувека тому назад и быстро завоевавшее многочисленных сторонников, это учение, творчески развиваемые учениками и последователями Кардина¹, по-прежнему сохраняет ведущие позиции в науке.

^{*} **Москва Юлия Викторовна** — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

¹Из крупных специализированных работ см., в частности, труд Луиджи Агустони и Иоганна Берхманса Гёшля [6].

В стороне от научных дискуссий эквалистов и мензуралистов оставались и по-прежнему остаются такие жанры западной литургической монодии, как *гимн* и *секвенция*. Песнопения этих жанров — не григорианские, поскольку не входили в литургию в пору складывания григорианского пения (то есть в VIII—IX веках). Так, гимн имеет очень древнее происхождение: он был перенесен на западную почву из Сирии и быстро распространился на Западе благодаря св. Амвросию Медиоланскому¹. Однако гимн долгое время существовал вне литургии². Секвенция же вообще является жанром сравнительно поздним, первые его образцы датируются концом X века.

Обратимся к этим жанрам, поскольку в ритмическом аспекте они в научной литературе специально не рассматривались.

Чтобы понять природу ритма гимнов и секвенций, необходимо прежде всего представить некоторые факты.

Конец X — начало XI века. К этому времени в Западной и Центральной Европе уже сформирован основной григорианский корпус. Создана развитая модальная система октоиха. Найдены адекватные способы письменной фиксации утонченных и ритмически гибких литургических напевов, приблизительно передающих звуковысотность и весьма точно схватывающих ритм.

В течение первой половины XI века картина стремительно меняется, музыкально-литургическая практика начинает подвергаться существенным изменениям:

- древние гимны включаются в литургию Часов и по их образцу сочиняются новые гимны;
- стремительно развивается практика тропирования, в лоне которой возникает и быстро развивается особый жанр секвенция;
 - тропирование также дает начало раннему многоголосию;
- для различения монодии и многоголосия в музыкальной теории появляется пара понятий *musica plana* («ровная музыка») и *musica figurata* («фигурированная музыка»)³;
- меняются принципиальные основы музыкальной нотации: изобретенная Гвидо Аретинским линейная нотация точно передает звуковысотную линию, однако одновременно с этим невмы утрачивают свои ритмические характеристики, а их континуальный облик к XII веку модифицируется в дискретные знаки квадратной нотации процесс закономерный, если учесть бурное творчество в новых жанрах, а следовательно необходимость его сохранения, причем в первую очередь именно интонационного, а не ритмического параметра.

Обращаем особое внимание, что *песнопения в новых литургических жанрах сразу записывались в новой системе нотации*. Почему было так важно зафиксировать интонационный облик — совершенно ясно, а вот почему пропали ритмические обозначения — это вопрос, ответ на который даст ключ к пониманию ритма в секвенциях и гимнах.

Что объединяет гимны и секвенции? Прежде всего — noэтический текст. Свободная литургическая поэзия отражала стремление к свободному литургическому творчеству на латинском языке.

Как могла в то время звучать латынь?

Для ответа на этот вопрос нужно вспомнить, что начиная с VII—VIII веков (то есть еще до формирования григорианского репертуара) латинский язык переживал так называемый постклассический этап развития. К той поре в устной речи была утрачена квантитативность (то есть различение долгих и кратких слогов), все слоги стали относительно краткими. При этом акценты слов — так называемые иктусы (лат. *ictus* — «удар») еще сохраняли свою мелодическую природу, то есть выделялись повышением тона, а не динамикой, хотя мало-помалу начинали приобретать интенсивность звучания. Вероятно, к X веку эти качества только усилились.

Следовательно, и поэтическая метрика должна была приобретать новые качества: на смену регулярному чередованию долгих и кратких слогов приходила регулярность смены слогов ударных и безударных.

Логично предположить, что все эти качества получили отражение в литургической гимнографии.

Обратимся к конкретным примерам, для начала — к гимнам.

 $^{^{1}}$ Св. Амвросий Медиоланский (ок. 340 - 397) известен в том числе как автор большого количества гимнов.

² В римскую литургию он вошел только к XII веку.

³ Заметим что непонимание их оппозиционности приводит к неверному истолкованию григорианских напевов как моноритмических.

1. Гимн *Crux fidelis / Pange lingua gloriosi* (на Страстную Пятницу)¹. Автор — Венанций Фортунат².

Данный гимн — редкий пример совпадения долгих и ударных слогов, поэтому поэтический размер — трохей — и по долготе/краткости, и по ударности/безударности слогов.

В строфе — шесть стихов, причем напев 3-4 стихов почти точно повторен в 5-6 стихах (исключение — невма *pes* на «ger-[minet]» и *clivis* на «sus-[tinens]»).

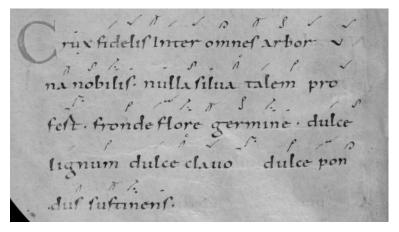
Приведем метрическую схему этого гимна:

_ Crúx	ĭ i-	l_ dé-	iis,	_ in-	ter	_ óm-	nes
Ār-	bor	l_ ú-	na	_ nó-	ŏi-	l_ lis:	
_ Núl-	la	l_ tá-	lem	_ síl-	va	_ pró-	fert,
_ Frón-	de,	l_ fló-	ře,	_ gér-	mi-	l_ ne.	
_ Dúl-	ce	_ í-	gnum,	_ dúl-	či	_ clá-	vo
_ Dúl-	ce	_ pón-	dus	l_ sús-	ŭi-	l_ nens.	

Эквиритмический перевод его первой строфы³:

Верный крест, среди деревьев Древо достославное: Порожденные не лесом Лист, побег, цветение. Сладкий крест с гвоздем сладчайшим, Груз сладчайший ты несешь. Более точный не эквиритмический перевод:

Крест верный, среди всех [древ]
Древо единственное преславное:
Никакой лес не порождал такого [древа] —
Ни с такой листвой, ни с цветами, ни с побегами.
Сладостное древо, сладостными гвоздями
Сладостный вес удерживающее.



Ил. 1. Фрагмент страницы из рукописного кантатория монастыря Санкт-Галлен с первой строфой гимна "Crux fidelis" (St. Gallen, Stiftsbibliothek 359, S. 100)

Если внимательно посмотреть на невменную запись, можно обнаружить определенные рассогласования музыкального ритма и поэтической метрики: на некоторые краткие слоги попадают невмы с расширениями отдельных звуков (см.: «[fide]-lis», «[u]-na», «[no]-bi-[lis]», «[fron]-de», «[flo]-re», «[ger]-mi-[ne]», «[dul]-ce [pondus]», «[sus]-ti-[nens]»). Таким образом, возникает встречный ритм.

Современные исполнители этого гимна (например, ансамбли «Stirps Iesse»⁴ и «Schola Gregoriana Monacensis»⁵) часто следуют невменным ритмическим указаниям в ущерб поэтическому метру.

¹ Здесь и далее гимны см. по изд.: Graduale Novum [9, с. 145–149].

² Венанций Фортунат (Venantius Fortunatus, 530 или 540-600 или 609) — епископ Пуатье, знаменитый поэт, живший в государстве франков и оставивший обширное литературное наследие (эпические поэмы, биографии, лирическую и религиозную поэзию).

³ Здесь и далее переводы с латыни сделаны автором настоящей статьи.

⁴Crux fidelis // Passio Domini nostril (CD). Tr. 18 / Stirps Iesse; direttore − Enrico De Capitani (Seria Canto Gregoriano. PCD 008). Paoline Editoriale Audiovisivi, © 1995.

⁵ Crux fidelis // Mysterium Salutis (CD). Tr. 8 / Künstler: Schola Gregoriana Monacensis, Johannes Göschl. Label: Eos, DDD, 2006.

2. Гимн Vexilla Regis (на Страстное Воскресенье¹). Автор — Венанций Фортунат.

Поэтический размер — квантитативный четырехстопный ямб. Подобно гимну $Crux\ fidelis$, здесь ударения слов почти везде (кроме слов $fulget\ crucis$) совпадают с долгими слогами; последняя стопа — безударная.

Метрическая схема и эквиритмический перевод первой строфы этого гимна:

v- v- v-	
Vexílla Régis pródeunt:	Знамена реют царские,
v- v- v- v-	
Fúlget Crúcis mystérium,	Сияет таинство Креста,
·- ·- ·-	
Qua víta mórtem pértulit,	Где жизнь претерпевала смерть
·-	
Et mórte vítam prótulit.	И смертию продлила жизнь.

Напев в данном случае идеально передает ритм поэтического слова: на долгих слогах имеются небольшие распевы (мелизмы), которые в любом случае (даже если певчие проигнорируют поэтический размер) удлинит пропевание этих слогов.

3. Гимн *Veni Creator Spiritus* (на праздник Сошествия Св. Духа). Автор — Рабан Мавр².

Поэтический размер — двоякий: античный (квантитативный) четырехстопный ямб, а также (исходя из ударений на первом, четвертом и шестом слогах в каждом стихе) — силлабо-тонический восьмисложник, состоящий из сочетания: 1 дактиль + 1 хорей + 1 дактиль.

Метрическая схема этого гимна и эквиритмический перевод его первой строфы:

~-	
/~ /~ /~	
Véni Creátor Spíritus,	Приди, Творец, о Дух Святой,
·-	
/~ /~ /~	
Méntes tuórum vísita:	Ты мысли наши посети,
·-	
/~ /0 /~	
Imple supérna grátia	Наполни благодатию
·-	
/~ /~ /~	
Quáe tu creásti péctora.	Сердца, что созданы Тобой.

В наше время при исполнении этого гимна (например, ансамблем «Cantori Gregoriani»³) учитываются акценты, которые становятся сильными долями тактов разного размера; длительность всех звуков (не слогов!) при этом примерно одинаковая.

4. Гимн Salve festa dies (пасхальный, процессиональный). Автор — Венанций Фортунат.

Поэтический размер — элегический дистих (состоящий из одного дактилического гекзаметра и одного пентаметра). Метрическая схема выглядит следующим образом:

_ Sal-	- ve	l_ fes-	ta	ďi-	l_ es	to-	l_ to	ve-	ne-	l_ ra-	ŏi-	lis	l_ ae-	_ vo,
_ Qua	De-	us	_ in-	- fer-	_ I num	- vi-	cit	et	l_ as-	tra	te-	L ∣ net.		

Эквиритмический перевод первой строфы:

¹ Страстное Воскресенье (Dominica in Passione) располагается в церковном календаре перед Вербным воскресеньем.

 $^{^2}$ Рабан Мавр (Rabanus [Hrabanus] Maurus, ок. 780—856) — архиепископ Майнцский, знаменитый поэт Каролингского возрождения.

³ Veni Creator Spiritus // Spiritus Domini (CD). Tr. 15 / Cantori gregoriani; direttore — Fulvio Rampi (Seria Canto Gregoriano. PCD 008). Paoline Editoriale Audiovisivi, © 1995.

Здравствуй, праздничный день, времен бесконечностью чтимый, Бог побеждает где ад и достигает звезд.

Исполнение этого гимна в известной записи ансамбля «Cantori gregoriani» более или менее ориентировано на передачу поэтического метра.

5. Гимн *Ut queant laxis* (на праздник Рождества Иоанна Крестителя). Авторство текста приписывают Павлу Дьякону².

Один из двух напевов, с которыми сочетается данный текст, принадлежит Гвидо Аретинскому (ок. 990—1050). Общеизвестно, что он был сочинен Гвидо таким образом, чтобы стихи и полустишия начинались бы всякий раз от более высокой ноты — вверх по гексахорду. В результате начальные слоги стихов и полустиший дали названия ступеням гексахорда: ut—re—mi—fa—sol—la, а сам гексахорд стал для Гвидо инструментом, с помощью которого певчие, применяя транспозиции, сохраняли чистоту пения.

Поэтический размер гимна *Ut queant laxis* — сапфическая строфа, которая состоит из трех малых сапфических стихов и одного адонийского стиха. Метрическая схема гимна выглядит следующим образом:

- Ut	que-	l_ ant	ia-	_ I xis	re-	so-	l_ na-	re	l_ fi-	bris,
_ Mi-	ra	l_ ges-	to-	_ rum,	ja-	_ mu-	l_ li	ŭ-	_ o-	cum,
_ Sol-	ve	_ pol-	ju-	_ l ti,	ia-	_{bi} -	l_ i	re-	_ a-	čum,
_ San-	cte	Ĭo-	_ an-	nes.						

Эквиритмический перевод его первой строфы:

Чтоб ослабленной ∥ воспевать гортанью Чудеса твоих ∥ дел великих слугам, Вины с наших уст ∥ ты сними нечистых, Святый Иоанне.

Этот гимн часто исполняют в размере 4/4, при этом сольмизационные слоги попадают на сильную долю, тем самым до неузнаваемости искажая оригинальную изящную метрическую структуру (как, например, в записи ансамбля «Capella antiqua München»³). Вполне вероятно, что метрические искажения мог допускать и сам Гвидо: вряд ли сольмизационные слоги *re*, *fa* и *la* сохраняли в его педагогической практике свою краткость.

6. Гимн *Sacris solemniis* (на праздник Тела Христова). Автор текста — св. Фома Аквинский⁴.

Поскольку гимн очень поздний (XIII век!), его музыкальная нотация изначально была не невменной, а квадратной.

Может показаться, что, с точки зрения расположения ударных и безударных слогов, поэтический размер представляет собой четырехстопный дактиль: Sá-cris so-lém-ni-is iún-cta sint gáu-di-a. Неудивительно, что в наше время этот гимн нередко исполняют как бы в размере 3/4. На самом же деле метрически это — вторая Асклепиадова строфа, которая состоит их трех асклепиадовых стихов⁵ и одного гликонея. При этом

¹ Salve festa dies // Pascha Nostrum (CD). Tr. 15 / Cantori gregoriani; direttore – Fulvio Rampi (Seria. Canto Gregoriano. PCD 007). Paoline Editoriale Audiovisivi, © 1995.

² Павел Диакон (Paulus Diaconus, ок. 720–799) — монах бенедиктинец; историк, агиограф, поэт, лингвист Каролингского времени. Его главные труды: *Historia Langobardorum* («История лангобардов») и *Vita Gregorii Magni* («Житие Григория Великого»).

³ *Ut queant laxis* // Adoratio: Gregorian chant (CD). Tr. 14 / Choralschola der Capella antiqua München; dir. Konrad Ruhland. SONY

³ Ut queant laxis // Adoratio: Gregorian chant (CD). Tr. 14 / Choralschola der Capella antiqua München; dir. Konrad Ruhland. SONY BMG Music, © 2008.

⁴ Св. Фома Аквинский (1225–1274) является автором текстов всей службы на праздник Тела Христова, в том числе гимна *Verbum supernum* и знаменитой секвенции *Lauda Sion*, содержащий все основные положения учения о Св. Евхаристии.

⁵ Асклепиадов стих хорошо известен по «Памятнику» («К Мельпомене») Горация.

ударения идут вразрез с долготой/краткостью слогов. Кроме того, первые три строки завершаются ассонансом «ia», четвертая (короткая) — «a»:

Квантитативная метрическая схема гимна «Sacris solemniis»:

_ Sá-	x cris	_ so-) lém-	o ni-	_ is	– iún-	cta	sint	_ gáu-	ŏi-	X a,
Et	ex	prae-	cór-	di-	is	só-	nent	prae-	có-	ni-	a,
Ré-	ce-	dant	vé-	te-	ra,	nó-	va	sint	óm-	ni-	a,
_	x	1_	_	_	_ 1	J	x				
Cór-	da,	vó-	ces	et	ó-	pe-	ra.				

Эквиритмический перевод его первой строфы: Дни священные пусть || свяжутся с радостью, От души прозвучат || пусть прославления:

Пусть былое уйдет, ∥ пусть обновится всё — Сердце, глас и деяния.



Ил. 2. Секвенция "Victimae paschali" [9, с. 167–168]

Приведенные примеры доказывают, что вплоть до Высокого Средневековья в литургической латинской гимнографии сохранялись античные метрические схемы, которые наполнялись христианским содержанием.

Теперь обратимся к секвенциям.

Секвенция — жанр неоднородный. Будучи тропом аллилуйи и появившись в конце IX века как сочинение бестекстовое (или с частичным использованием прозаического текста), во второй половине XI — начале XII века она пережила стилистическое перерождение. Появляются стиховой ритм (в отличие от гимна — только на основе чередования ударных и безударных слогов) и рифма или ассонанс (которые никогда не встречаются в гимнах).

Рифма поэтическая часто соотносится с системой музыкальных рифм — повторяющихся попевок (на уровне строк и/или сквозных — из строфы в строфу). Причем поэтические и музыкальные рифмы, обладая определенной независимостью друг от друга, не обязательно совпадают. В этом наблюдается принципиальное сходство секвенции с рондальными жанрами позднего Средневековья (виреле, рондо, баллата, баллада).

Важно обратить внимание, что секвенция — единственный жанр, в котором музыка первична по отношению к тексту. Не текст вызывает к жизни музыку, но, напротив, напев дает импульс к поэтическому творчеству.

В качестве примера обратимся к пасхальной секвенции Victimae paschali. Ее автор — Випо из Бургундии 1 . В основе напева секвенции лежит мелодия аллилуйи со стихом *Christus resurgens*.

¹ Випо (Випон, Wipo) из Бургундии (ум. ок. 1048 или 1050) — придворный капеллан императора Конрада II.

Текст¹ изначально состоял из девяти строф, среди которых первая была непарной, а прочие — парными за счет повторения мелодических фраз. «Неполиткорректность» восьмой строфы стала позднее причиной ее упразднения². В результате изменилась и форма: не только первая, но и последняя строфы оказались мелодически одиночными, обрамляя собою пары строф. Пары образуются либо путем непосредственного повторения мелодических строк с разным текстом (соседние строфы 2-я и 3-я), либо на расстоянии — через одну строфу (4-я и 6-я, 5-я и 7-я): abbcdcde. Впрочем, эту структуру можно рассмотреть иначе: 8 строф текста укладываются не в 8, а в 6 мелодических строк: abbccd, причем как более протяженная мелодическая строка (c), так и ее повторение (cc) вмещают в себя не одну, а две строфы текста.

Напев составлен из небольшого числа повторяемых мелодических отрезков (и начальных, и каденционных). Можно сравнить между собой, например, *Agnus redemit oves* в начале 2-й строфы (или парной фразы *Mors et vita duello* в начале третьей строфы) с началом одиночной заключительной строфы *Scimus Christum surrexisse*. Или завершение 4-й ...quid vidisti in via (или парной 6-й ...sudarium et vestes) с заключительной *Alleluia* (см. ил. 2).

В текст начиная с 4-й строфы вводится рифма, которая дополнительно скрепляет форму. То, что рифма присутствует здесь не от начала до конца, свидетельствует о типологически переходном характере этого сочинения.

Приведем схему строения секвенции Victimae paschali:

Строфы	1	2	3	4	5	6	7	8
(начальные слова)	Victimae	Agnus	Mors	Dic nobis	Sepulcrum	Angelicos	Surrexit	Scimus
1. Мелодические строки	a	b	b	С	d	С	d	е
2. Мелодические строки	a	b	b	С		С	d	
	ab cb	de						
Рифмы	_	.—-	_	aa Maria / via	бб viventis / resurgentis	BB testes / vestes	гг mea / Galilaeam	дд vere / miserere

Стиховой ритм здесь — нерегулярный, «прихрамывающий», сбивающийся с 3-дольности на 2-дольность, в том числе благодаря разному количеству слогов в парных стихах.

В более поздних секвенциях устанавливается метрическая регулярность. Например, секвенция Якопоне да Тоди³ «Stabat Mater» (на праздник Семи скорбей Богородицы) является чистым образцом хорея.

В исполнительской практике утвердился, наверно, единственный способ исполнения секвенций — приблизительно одинаковыми длительностями с остановками в конце стихов.

Итак, суммируем наши наблюдения.

- При всех жанровых отличиях гимны и секвенции на поэтический текст объединяет метрическая организация: в гимнах квантитативная (на чередовании долготы и краткости слогов) и квалитативная (на смене ударных и безударных слогов), в секвенциях только квалитативная.
- Метрическая регулярность в текстах гимнов и секвенций давала возможность, во-первых, сочинять новые тексты по имеющемуся образцу, а во-вторых соединять один текст с разными напевами (то и другое стало обычной практикой).
- Несомненно, в гимнах (по крайней мере, поздних) и секвенциях поэтическая метрика определяла метрику музыкальную. Иначе к чему было воссоздавать в гимнах античные поэтические схемы, если не реализовывать их на практике?
- Не в этом ли кроется причина постепенного отказа от письменной фиксации музыкального ритма? Ритмический параметр в музыкальной нотации перестал существовать не из-за того, что пение стало ровным, а потому, что его ритмические функции приняло на себя поэтическое слово.

¹ Наш перевод текста секвенции Victimae paschali см. в сборнике «Латинские переводы» [3, с. 211].

² Вот текст изъятой восьмой строфы: Credendum est magis soli Mariae veraci quam Iudaeorum turbae fallaci («Нужно больше верить одной лишь правдивой Марии, чем лживой толпе иудеев»).

³ Якопоне да Тоди (Jacopone da Todi, 1236–1306) – монах-францисканец, религиозный поэт, автор лауд.

- Поэтому полагаем необходимым отображать поэтический ритм в пении. К сожалению, в наше время почти повсеместно гимны и секвенции исполняют моноритмически, и так поступают даже те хоры и ансамбли, которые исповедуют григорианскую семиологию (для песнопений других жанров), а следовательно, уделяют ритму повышенное внимание.
- Понимание музыкального ритма в гимнах и секвенциях как выводимого из поэтической метрики существенно меняет наше представление об этих жанрах и их роли в *исторической перспективе*:
- напевы, ритмизованные в соответствии со словом, имеют совершенно *иную*, нежели григорианская, *стилистику, сходную скорее с параллельно развивающимися светскими жанрами*, такими как рондо, виреле, немецкая песня, шансон (вспомним хотя бы знаменитую шансон L'homme armé);
- при чередовании долгих и кратких слогов (долгих и кратких звуков) в большинстве случаев складываются *трехдольные метрические структуры, предвосхищающие модальную средневековую метрику* (систему шести ритмических модусов);
- ориентированные на регулярный метр гимны и секвенции являются *прообразами музыки гомофонно-гармонического склада*.

Литература

- 1. Герцман Е. В. Гимн у истоков Нового Завета. М.: Музыка, 1996. С. 235-236.
- 2. *Кардин Э*. Григорианская семиология / пер. с фр., науч. ред., вступ. ст., коммент. и глоссарий Ю. В. Москвы. М.: Композитор, 2016. 237 с.
- 3. *Москва Ю. В.* Латинские тексты в переводе // Григорианский хорал: Сб. науч. тр. / Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского. М., 1997. С. 185—221.
- 4. *Перес М*. Исполнение музыки старинных школ в свете устных традиций и необходимость переоценки историографического инструментария // Устная и письменная трансмиссия церковно-певческой традиции: Восток Русь Запад: Материалы междунар. науч. конф. (23—27 мая 2005 года) / сост., отв. ред. И. Лозовая. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2007. С. 255—273.
- 5. *Agustoni L.* Gregorianischer Choral // Musik im Gottesdienst. Bd. 1. Historische Grundlagen. Liturgik. Liturgiegesang. Regensburg: ConBrio, 1993. S. 199–356.
- 6. *Agustoni L., Göschl J. B.* Einführung in die Interpretation des gregorianischen Chorals. Bd. 1. Grundlagen. Kassel: Gustav Bosse Verlag, 1987; Bd. 2. Ästhetik: In 2 Tlbdn. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1992.
 - 7. Dechrevens A. Études de Science musicale. Tome 3. Paris, 1902.
- 8. Göschl J. B. Peter Wagners Lehre vom Rhythmus des Gregorianischen Chorals aus der Sicht der heutigen semiologischen Forschung // Musica sacra. 1981. Heft 5. S. 332–343.
- 9. Graduale Novum. Editio magis critica iuxta SC 117 seu Graduale sanctae romanae ecclesiae Pauli PP. VI cura recognitum, ad exemplar ordinis cantus missae dispositum, luce codicum antiquiorum restitutum nutu sancti oecumenici concilii vaticani II, neumis laudunensibus et sangallensibus ornatum. T. I. De dominicis et festis / hrsg. von Ch. Dostal u.a. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, in Kooperation mit Libreria editrice Vaticana, 2011. [Imprimatur des Erzbischofs von Salzburg, Dr. Alois Kothgasser SDB, Prot. Nr. 1207 / 10-AthME, vom 30. November 2010].
 - 10. Houdard G. L'Art dit grégorien. Paris: Fischbauer, 1897. 39 p.
 - 11. Jammers E. Gregorianischer Rhytmus, was ist das? // Archiv für Musikwissenschaft. 1974. № 4. S. 290–311.
 - 12. Jeannin J. Études sur le rythme grégorien. Lyon: E. Gloppe, 1925. 234 p.
- 13. Liber Usualis Missae et Officii pro Dominicis et Festis cum cantu gregoriano ex editione Vaticana adamussim excerpto et rhythmicis signis in subsidium cantorum a solesmensibus monachis diligenter ornato. Parisiis, Tornaci, Romae: Typis Societatis S. Joannis Evangelistae, Desclée et Socii, Apostolocae et Sacrorum Rituum Congregationis Typographi, 1951.
 - 14. Pikulik J. Wykonania chora u gregoria skiego // Canor. 1990. S. 26–30.
 - 15. Vollaerts J. Rhythmic Proportions in early medieval ecclesiastical chant. Leiden: E. J. Brill, 1958. xix, 245 p.
 - 16. Wagner P. Einführung in die gregorianischen Melodien. Tl. 1-3. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911, 1912, 1921.



АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Павел Луцкер (Москва). «Нимфы лесов» Жоскена Депре и «Смерть, ты пронзила своим жалом» Окегема: работа по модели или диалог

В статье анализируюся два сочинении Жоскена Депре и Йоханнеса Окегема, которые относятся к жанру коммеморативных ламентаций. Этот жанр был создан самим Окегемом, написавшим ок. 1460/61 г. вокальную композицию "Mort, tu as navré de ton dart" («Смерть, ты пронзила своим жалом») на смерть своего учителя Жиля Беншуа. Учитывая, что работа по модели была одним из важнейших методов творчества композиторов эпохи Возрождения, можно было ожидать, что Жоскен, создавая ок. 1497 г. сочинение "Nymphes des bois — La déploration de Johan Okeghem" («Нимфы лесов — Оплакивание Иоганна Окегема»), строго последует за формой пьесы Окегема. Однако анализ показывает значительные расхождения двух этих сочинений не только в тематике текстов, но и в композиционной структуре. Тем не менее в их музыке все же имеется некоторая общность: и Окегем, и Жоскен явно стилизуют в технике и звучании манеры своих предшественников. Однако Жоскен во второй части своей композиции делает резкий стилистический сдвиг и пишет в присущей ему новой манере. И тем самым средствами музыки подчеркивает ренессансную идею автономии искусства и преемственности художественной традиции.

Ключевые слова: Музыка эпохи Возрождения; Жоскен Депре; Йоханнес Окегем; Жиль Беншуа; ламентация; мотет-шансон; баллада; cantus firmus.

Юрий Бочаров (Москва). Немецкий музыкант в российской Лифляндии

Статья посвящена жизни и творчеству одного из учеников И. С. Баха — немецкого композитора Иоганна Готфрида Мютеля (1728—1788), имя и творческое наследие которого, к сожалению, мало известно в нашей стране, хотя большую часть своей жизни он провел в Риге, входившей в то время в состав Российской империи. Автор отмечает стилевое своеобразие творчества Мютеля, его нестандартные подходы к композиции в некоторых крупных инструментальных сочинениях. Подчеркивает, что Мютель является автором первого в истории опубликованного произведения для двух фортепиано, а также одного из наиболее ранних концертов для двух солирующих фаготов. Вместе с тем в статье высказаны сомнения в том, что на распространенном в Интернете портрете Мютеля (оригинал которого утрачен) запечатлен именно этот музыкант. Также подверглась критике приведенная в авторитетной энциклопедии "Neue Deutsche Biographie" информация о пребывании Мютеля в Риге, в частности, касающаяся периода его работы в качестве руководителя домашней капеллы барона Отто Германа фон Фитингофа.

Ключевые слова: И. Г. Мютель; И. С. Бах; музыка XVIII века; галантный стиль; Sturm und Drang; концерт; соната; клавирная музыка; Рига; Лифляндия; барон фон Фитингоф.

Алексей Панов, Иван Розанов (Санкт-Петербург). О постановке рук и туше французских клавесинистов эпохи Высокого барокко

В статье обсуждаются рекомендации старинных французских музыкантов — Ж. Дени, Г.-Г. Нивера, де Сен Ламбера, Ф. Куперена, Ж. Б. Рамо, касающиеся правильной посадки, постановки рук и туше при игре на клавесине. Выполнена критическая ревизия переводов исторических источников на русский, английский и немецкий язык. Показаны многочисленные неточности в интерпретации исполнительских указаний французских клавесинистов эпохи Высокого барокко современными исследователями.

Ключевые слова: клавесин; французская музыка эпохи барокко; исторически информированное исполнительство; Рамо; Куперен; де Сен Ламбер; туше; постановка рук.

Юлия Москва (Москва). Соотношение напева и поэтического слова в западной литургической монодии: проблема ритма

Данная статья посвящена изучению ритма в негригорианских жанрах западной литургической монодии — гимнах и секвенциях. В этом аспекте эти жанры ранее специально не исследовались. Сопоставляя факты истории музыкальной нотации, истории литургики, истории и теории музыки, автор доказывает, что музыкальный ритм в этих жанрах выводится из стиховой метрики и должен соблюдаться в исполнительской практике. Свою позицию автор демонстрирует рядом текстовых или музыкально-текстовых анализов.

Ключевые слова: западная литургическая монодия; гимн; секвенция; музыкальный ритм; поэтический метр; латинская метрика; ударный/безударный слог; долгий/краткий слог.



ABSTRACTS

Pavel Lutsker (Moscow). "Nimfy lesov" Zhoskena Depre i "Smert', ty pronzila svoim zhalom" Okegema: rabota po modeli ili dialog / "Nymphes des bois" by Josquin des Prez and "Mort, tu as navré de ton dart" by Ockeghem: a work after the model or a dialogue

The article discusses two *déploration* compositions by Josquin des Prez and Johannes Ockeghem. This genre was created by Ockeghem himself, who wrote "Mort, tu as navré de ton dart" (c. 1460) on the death of his teacher Gilles Binchois. Since a work after the model was one of the most important creative methods for Renaissance composers, one could expect that Josquin, when creating "Nymphes des bois – La déploration de Johan Ockeghem" (c. 1497), strictly follows the form of Ockeghem's composition. However, the analysis shows significant differences between these two works not only in the content of the texts, but also in their compositional structures. Nevertheless, their music still has some commonality: both Ockeghem and Josquin clearly stylize the music features of their predecessors. However, Josquin makes a sharp stylistic change in the second part of his composition, continuing to write in his individual style. Thus, he emphasizes the Renaissance idea of the autonomy of art and the continuity of the artistic tradition by means of music.

Keywords: Renaissance music; Josquin des Prez; Johannes Ockeghem; Gilles Binchois; déploration; motet-chanson; ballade; cantus firmus.

Yuri Bocharov (Moscow). Nemetskij muzykant v rossijskoj Liflyandii / German musician in Russian Livland

The article is dedicated to the life and work of Johann Gottfried Müthel (1728–1788). This German composer was one of J. S. Bach's students. He is little-know in Russia although he spent most of his life in Riga, which was part of the Russian Empire. The author notes the stylistic originality of Müthel's music and non-standard compositional features of some Müthel's instrumental works. He also draws attention to the fact that Müthel is the author of the first ever published work for two pianos, as well as one of the earliest concerts for two solo bassoons. The article doubts the authenticity of a portrait of Müthel from the Internet and also updated information from "Neue Deutsche Biographie" on Müthel's life in Riga, in particular regarding the period of his work as head of the house chapel of Baron Otto Hermann von Vietinghoff.

Keywords: J. G. Müthel; J. S. Bach, 18th-century music; galant style; Sturm und Drang; concerto; harpsichord sonata; Riga; Livland; Baron von Vietinghoff.

Alexei Panov, Ivan Rozanoff (St Petersburg). O postanovke ruk i tushe frantsuzskikh klavesinistov epokhi Vysokogo barokko / On the setting of the hands and toucher of the French harpsichordists of the High Baroque era

The article discusses the recommendations of early French musicians Jean Denis, Guillaume Gabriel Nivers, de Saint Lambert, François Couperin, Jean-Philippe Rameau, regarding the proper position of hands and the harpsichord touch in playing on this instrument. The paper contains a critical revision of Russian, English and German translations of historical sources. Numerous inaccuracies found in the works of modern scholars who deal with the explanation of performance instructions recommended by the High Baroque French harpsichordists have been shown and considered.

Keywords: harpsichord; French harpsichord music; French Baroque; historically informed performance practice; Rameau; Couperin; de Saint Lambert; touch; setting the hands.

Yulia Moskva (Moscow). Sootnoshenie napeva i poeticheskogo slova d zapadnoj liturgicheskoj monodii: problema ritma / Melody and poetic text in the Western liturgical monody: the problem of rhythm

This article is devoted to the study of rhythm in non-Gregorian genres of the Western liturgical monody – hymns and sequences. In this aspect, these genres have not been specifically investigated previously. Comparing the facts of the history of musical notation, the history of liturgics, history and theory of music, author proves that the musical rhythm in these genres is derived from the poetic metric and must be observed in performing practice. The author demonstrates his position with a series of textual or musical-textual analyzes.

Keywords: Western liturgical monody; hymn; sequence; musical rhythm; poetic metric; latin metric; stressed/unstressed syllable; long/short syllable.

Уважаемые авторы!

С правилами направления, рецензирования и опубликования научных статей вы можете ознакомиться на официальном сайте журнала «Старинная музыка» по адресу: www.stmus.ru (страница «Информация для авторов»)